Das Arnsteiner Mariengebet und die Sequenzen des Mittelalters.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen
Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Lisbeth Jörss
aus Warnemünde i. M.

MARBURG
Buchdruckerei von Joh. Hamel
1920.

Angenommen von der philosophischen Fakultät Marburg

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Referent: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Vogt.

Literatur-Verzeichnis.

A. Waag, Kleinere deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts[2], Halle 1916.

Müllenhoff & Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8.—12. Jahrh.[3]. Bln. 1892.

J. Kelle, Geschichte der deutschen Literatur von d. ält. Zeit bis zum 13. Jh. II. 1896.

H. Paul, Deutsche Metrik, Grdr. d. germ. Phil. II. 2[2]. Straßburg, 1905.

H. Jellinghaus, Zum Arnsteiner Marienlied, Zs. f. d. Phil. XV.

Benecke, Marienlied. Zs. f. d. A. II.

H. Hirt, Der ahd. Reimvers u. sein Verhältnis zur alliterierenden Poesie. Zs. f. d. A. XXXVIII.

K. Roth, Kl. Beitr. z. deutsch. Sprachforschung. München 1850.

Fr. Saran, Deutsche Verslehre, im Handbuch d. dtsch. Unterrichts. München 1907.

E. Hertel, Die Verse von mehr als vier Hebungen in d. frhmhd. Dichtung. Marburger Diss. 1908.

P. Wagner, Ursprung und Entwicklung d. liturg. Gesangsform bis z. Ausgang d. Mittelalters. Freibg. Schweiz. 1901.

B. Lundius, Deutsche Vagantenlieder i. d. Carm. Bur. Zs. f. d. Phil. XXXIX.

F. Wolf, Ueber die Sequenzen Lais und Leiche, Heidelberg 1841.

C. Bartsch, Die lat. Sequenzen d. Mittelafters in musikalischer und rhythmischer Beziehung. Rostock 1868.

A. Schubiger, Die Sängerschulen St. Gallens vom 8.—12. Jh. Einsiedeln 1858.

W. Meyer, Der Ludus de Antichristo und Bemerkungen über die latein. Rhythmen des 12. Jhs. Münchner Sitzgs.-Ber. 1882, I.

P. v. Winterfeld, Die Dichterschule St. Gallens und d. Reichenau. Neue Jahrbücher 1900.[1])

P. v. Winterfeld, Stilfragen aus d. latein. Dichtung d. Mittelalters. Neue Jahrb. 1900.[1])

[1]) Die Seitenzahl im Text ist nach der Ausgabe von H. Reich: „Deutsche Dichter des lat. Mittelalters in deutschen Versen v. P. von Winterfeld“ angegeben.

P. v. Winterfeld, Rhythmen- und Sequenzenstudien. Zs. f. d. A., ILV.
A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens, Linz 1893.
G. M. Dreves, Analecta Hymnica Medii Aevi. Bd. I—LIV.
Fr. J. Mone, Lat. Hymnen d. Mittelalters. Bd. I—III. Freiburg i. Br. 1853.
H. A. Daniel, Thesaurus Hymnologicus. . . . Bd. I—VI. Halle 1841.
Widmann, Das älteste Bücherverzeichnis d. Klosters Arnstein a. d. L. Annal. d. Vereins f. nass. Altertumskunde u. Geschichtsforschung. XVIII. Wiesbaden 1883.
Widmann, Die Lebensbeschreibung d. Grafen Ludwig III. von Arnstein. Nass. Annal. XVIII, S. 244 ff.
Becker, Das Necrologium d. vormal. Prämonstratenserabtei Arnstein a. d. Lahn. Nass. Annal. XVI u. Beilage I: Zur Geschichte der Abtei Arnstein. Nass. Annal. XVI.
Friedrich Vogt, Des Minnesangs Frühling. Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann u. Haupt und unter Beifügung ihrer Anmerkungen[2]. Leipzig 1914.
Anton Wallner, Zur Mariensequenz von St. Lambrecht. Braune Beiträge zur Gesch. der deutschen Sprache und Lit. Bd. 43. Halle 1917.
Ferd. Eichler, Ueber die Herkunft einiger angeblich St. Lambrechter Hss. Zentralblatt für Bibliothekswesen XXXV. Jahrgang. März/April 1918.
K. Weinhold, Mittelhochdeutsche Grammatik,[2] Paderborn 1883.
J. Frank, Altfränkische Grammatik, Laut- und Flexionslehre. Göttingen 1909.
A. Heusler, Zur Geschichte d. ahd. Verskunst (Germanist. Abhandlungen hg. v. Weinhold, Heft VIII), Breslau 1891.
W. Grimm, Graf Rudolf. Göttingen 1844.

Inhaltsübersicht.

I. Einleitung.

Allgemeines Seite

§ 1. Die Arnsteiner Handschrift in Wiesbaden 1
1. Die äußere Einrichtung der Handschrift 1
2. Der Zustand des darin enthaltenen Arnsteiner Mariengebetes 2
3. Die Herausgeber des A. M. und ihre Verdienste um seine Entzifferung 2

§ 2. Arnstein, der Fundort der Handschrift 4
1. Die Burg an der Lahn und die Gründung des Klosters.
2. Die Blüte des Klosters.
Marienverehrung und Mariendichtung bei den Prämonstratensern.
3. Eine Klosterfrau als Verfasserin des A. M.

§ 3. Die Rasuren im A. M. 8

§ 4. Die Abfassungszeit des A. M. 9

§ 5. Die Mundart des A. M. 11

II. Die metrische Form des A. M.

§ 6. Die metrische Form in der Beurteilung der Gelehrten . . 15

§ 7. Das A. M. als Gedicht der Sprechpoesie 16
1. Die überlangen Verse in der Poesie der Frühzeit
2. Ueberlange Verse, sogenannte Daktylen im A. M. . . 21

§ 8. Das Arnsteiner Mariengebet als Leich 26
1. Die Daktylen nach Müllenhoff und Scherers Denkmälern
2. Die Einteilung des Leiches nach M. S. D.
3. Kritische Betrachtung dieser Einteilung 32

III. Die Sequenz als Grundlage des religiösen Leichs.

§ 9. 1. Die Sequenzen der ersten Periode und der Uebergangszeit 37
2. Ihre Nachahmungen

§ 10. Die deutschen Mariensequenzen von Seckau und St. Muri 44

Allgemeines Seite
1. Die Sequenz von St. Muri und das Ave praeclara . . 45
a) Verhältnis der Form 49
b) Verhältnis des Inhalts 55
2. Die Seckauer Sequenz in ihrem Verhältnis zum Ave praeclara 59
a) Verhältnis der Form beider Sequenzen 59
b) Verhältnis des Inhalts 64
3. Zusammenfassende Bemerkungen 67

IV. Das Arnsteiner Mariengebet als eine Dichtung unter dem Einfluß der Sequenz.

§ 11. Der strophische Charakter des Arnsteiner Mariengebetes 68
1. Strophenbau und Rhythmik der mittellateinischen Sequenzen und des Arnsteiner Mariengebets 69
2. Die Strophenresponsion im A. M. 78
§ 12. Zusammenfassung 85

V. Parallelstellen zum Inhalt des Arnsteiner Mariengebets aus den Sequenzen des Mittelalters.

§ 13. 1. Die Sinnbilder in der Marienliteratur 89
2. Parallelstellen aus den Sequenzen 91

I. Einleitung.

Allgemeines.

In dem Staube alter Klöster ward manch ein Edelstein gefunden, den nur die Verborgenheit und seltene Glücksumstände durch die Stürme der Zeit in unsere Tage hinüberretten konnten. Solch ein Kleinod unter den Klostergesängen, den Hymnen und Sequenzen des XII. und XIII. Jhs., ist das Arnsteiner Mariengebet. In deutscher Sprache geschrieben, legt es Zeugnis ab von der gläubigen Hingebung, der tiefen Inbrunst, der Reinheit und Innigkeit des deutschen Gemütes, insonderheit des deutschen Frauenherzens. Gedankenreichtum und Bildersprache übermittelte der Gottesdienst, bei dem Marias Lob so oft in jubelnden Sequenzen ertönte. Was aber das A. M. vor anderen deutschen Dichtungen ähnlicher Art auszeichnet, die oft nur leere Aufzählung der Eigenschaften der Gottesmutter bringen, ist die Schönheit und der Schwung der Sprache, die hier Mittel fand, Begeisterung wie Seelennot in bewegten Rhythmen und wechselnden Versen Ausdruck zu geben. Sie ist es daher, die die Aufmerksamkeit der Forscher auf das A. M. richtet.

§ 1. Die Arnsteiner Handschrift in Wiesbaden.

1. Die äußere Einrichtung der Handschrift.

Im königlichen Archiv zu Wiesbaden befindet sich ein lateinisches Brevier, das einst der Prämonstratenser-Abtei Arnstein an der Lahn angehörte. In ihm ist das Mariengebet enthalten. Die Handschrift stammt nach der Ansicht von Müllenhoff[1]) aus dem XII. spätestens aus dem Anfang des XIII. Jhs. und umfaßt noch heute 135 Blätter,

[1]) M. S. D., II 3, s. 237.

weist aber Lücken auf. Jellinghaus[1]) nimmt an, daß schon Blätter fehlten, als sie, wahrscheinlich Ende des XV. Jhs., den jetzigen Einband erhielt. Ihre äußere Einrichtung[2]) ist folgende: Blatt 1—111 enthält ein lateinisches Psalterium, das im Anfang und in der Mitte unvollständig und von verschiedenen Händen geschrieben ist. Einige Blätter sind, wie ich sah, mit schönen Initialen geschmückt, so s. 5b, 17b, 29a, 30a, 41b. Blatt 111—190 folgen verschiedene Cantica, Preces und neumierte Hymnen. Letztere sind von anderer Hand, wenn auch zur selben Zeit geschrieben.

2. Der Zustand des darin enthaltenen A. M.

Auf dem Blatt 129b der Hs. begann nach Steinmeyer das bis Blatt 135b Zeile 15 reichende Mariengebet, doch sind die Blätter 129b, 130a, 130b Zeile 1—4, 134b, 135b, sowie hin und wieder einzelne Worte anderer Seiten[3]) ausgekratzt, sodaß nur die roten Buchstaben der Strophenanfänge noch sichtbar sind. Die Verse sind nicht abgesetzt, nur durch Punkte und zuweilen durch Ausrufungszeichen getrennt. Auf jeder Seite stehen, wie im Psalterium, 23 Zeilen. Blatt 135b Zeile 15 schließt sich ein ebenfalls ausradiertes, wie Steinmeyer vermutet, deutsches Gedicht an, von dem nur die rote Ueberschrift: De Spiritu sancto und die Anfangsbuchstaben einzelner Zeilen zu erkennen sind.

3. Die Herausgeber des A. M. und ihre Verdienste um seine Entzifferung.

Das Arnsteiner Gedicht wurde zuerst von Benecke[4]) veröffentlicht. Er brachte es in Haupts Zeitschrift von Z. 5 bis Z. 318 mit Ausnahme der schwer zu lesenden Zeilen 254—285. Nach ihm haben Jellinghaus und Steinmeyer[5]) den Text nochmal verglichen und letzterem

[1]) Zs. f. d. Phil., XV, s. 345 ff.
[2]) Jellinghaus, Z. f. d. Phil., XV, s. 345 und M. S. D. s. 237. ff.
[3]) Genaue Angabe b. Jellinghaus, Zs. f. d. Phil. XV, s. 345.
[4]) Zs. f. d. A., II, s. 193 ff.
[5]) M. S. D., II. 3, XXXVIII, s. 238.

gelang es, von den fehlenden Stellen V. 254—285 und 319—326 zu entziffern. Eine genaue Wiedergabe des wiederhergestellten Textes, wobei nur wenig formale Aenderungen vorgenommen wurden, (z für c, v für u eingesetzt, Weglassung der Reimpunkte, sowie der dafür stehenden Ausrufungszeichen) ist ferner in Waags Sammlung der kleineren deutschen Gedichte des XI. und XII. Jhs. [1]) enthalten. Dort sind auch die textlichen Abweichungen der verschiedenen Ausgaben, metrische Fragen und Müllenhoffs Vermutung, die Verfasserschaft betreffend, erörtert.

Nach Steinmeyers Berechnung ergibt sich im Eingang ein Ausfall von 73 Versen, genau lasse sich das nicht bestimmen, da vielleicht daktylische Zeilen, die größeren Raum beanspruchten, darunter waren. Er nimmt an, daß durch chemische Mittel auch der Rest von 135b und 130b lesbar würden, daß der Anfang 129b, 130a aber auf immer verloren sei. In Bezug auf den Inhalt scheint jedoch nur wenig zu fehlen und bei einer Prüfung der Hs. ergab sich mir, daß die Rasuren auf s. 130b Z. 1 über den Anfang der übrigen Zeilen hinausreichten, sodaß die Vermutung naheliegt, die Seite habe mit einem größeren roten Anfangsbuchstaben [2]) begonnen in der Art, wie er sich jedesmal, über den gewöhnlichen Rand hinausreichend, zu Beginn eines neuen Textes findet. Wie ein Gedicht sich s. 135b unmittelbar anschließt, konnte auch ein anderes vorausgegangen sein; danach würden also nur 4 Zeilen im Eingang fehlen. Inhaltlich werden die gebräuchlichen Bilder und Vergleiche der Gottesmutter so ausgeschöpft, daß man nicht zu sagen wüßte, was noch vorher gestanden haben sollte, es sei denn, daß, ähnlich wie in Walthers religiösem Leich, dem Marienlob das Lob Gottes oder der Dreieinigkeit vorausgeschickt war. Sicherheit läßt sich darüber nicht gewinnen,

[1]) Waag, Kleinere deutsche Gedichte, X.

[2]) Die Initialen bedingen nicht immer ein Einrücken der folgenden Reihen, zuweilen stehen sie (z. B. das S der letzten Seite) vor den Zeilen.

da die ersten beiden Seiten und der Anfang der dritten so gründlich abgeschabt sind, daß sich außer den roten Eingangsbuchstaben kaum noch dunklere Stellen der Schriftzüge zeigen. Auch sind die Blätter so dünn geworden durch das Abkratzen, daß die Buchstaben der voraufgehenden resp. der folgenden Seite durchschimmern. Etwas deutlicher treten die Schriftzüge der letzten Seite 135b hervor, und auch nach meiner Meinung wäre der Schluß des Gedichtes unter Anwendung von chemischen Mitteln wohl herauszubringen. Daß diese schon für die ersten Zeilen der Seite benutzt wurden, ergibt sich aus dem weißen Farbenton des Pergaments gegenüber dem schmutzigen gelben der anderen Seiten. Mit Vergrößerungsglas ließ sich kein Wort mehr entziffern, durch photographische Aufnahme stellte ich jedoch fest, daß sich unter dem Titel: „De Spiritu scto“ in der Tat ein deutsches Gedicht anschließt. Einzelne Worte traten hervor, und merkwürdigerweise stimmte von der 6. Zeile an der Text, soweit er erkennbar war, mit den letzten Reihen von S. 135b des A. M. wörtlich überein. Am Anfang von Zeile 6 erkannte ich: „daz glas“, Zeile 7: „liet“, Zeile 8: „is alinc“, Zeile 9: „durg daz alinge glas geit iz in daz“, Zeile 10: „hus daz uinesterni ... iz daz.“

Daraus schließe ich, daß entweder die Dichterin oder wahrscheinlicher der Schreiber sich zu einer ähnlichen Dichtung angeregt fühlte, die er: „De Spiritu sancto“ betitelte. Passende Stellen übernahm er dabei wörtlich, wie hier das Bild von dem himmlischen Licht, das durch das Glas dringt. Vielleicht erregte dieser sklavische Anschluß den Zorn desjenigen, der den Text mit einem Messer mehrmals durchkreuzte.

§ 2. Arnstein, der Fundort der Handschrift.

1. Die Burg an der Lahn und die Gründung des Klosters.

Die Frage nach der Verfasserschaft führt uns zum Fundort der Handschrift, nach Arnstein. Diese Abtei, die

weit über die Lahnterassen und den gewundenen Flußlauf ins Land hineinschaut und heute nur noch als domus emeritorum für die Geistlichkeit der Diözese Limburg dient, ist auf jener Höhe erbaut, die einst die stolze Stammburg des mächtigen Geschlechtes der Grafen von Arnstein trug. Steil und kühn, herauspräpariert durch Lahn und Dörsbach, erhebt sich der Felsen, auf dem sie thronte, die Wasserstraße der Lahn und die Hauptlandstraße zwischen Köln und Limburg beherrschend. Eine lateinische Chronik, die „Vita Lodiwici, comitis de Arnsteyn“ [1]) aus dem XIII. Jhd., berichtet, daß Ludwig III. von Arnstein, der in frühester Kindheit den Vater verloren hatte, wohl von guten Anlagen, aber schwach, sich der Führung zügelloser Genossen ergab, sodaß sein Schloß in ein von der ganzen Umgebung gefürchtetes Raubnest verwandelt wurde. Schließlich erfüllte ihn dies Leben mit Ueberdruß. Dazu kam, daß er mit seiner Gattin Jutta oder Guda, einer Gräfin von Boyneburg, in kinderloser Ehe lebte. Die Chronik berichtet, daß er plötzlich in sich ging: „Misit ergo deus spiritum filii sui in cor eius, et repente mutatus in virum alterum, cogitatum suum iactabat in Domino.“ So wandte er sich im dreißigsten Lebensjahr von seinem wilden Leben ab, und, geleitet von der frommen Richtung seiner Zeit, bestimmte er mit Zustimmung seiner Gattin sein Schloß zu einem Kloster im Jahre 1139. Vielleicht beeinflußte ihn auch das Vorbild eines Verwandten, des westfälischen Grafen Gottfried II. von Kappenberg, der schon 1124 seine Burg mit allem, was dazu gehörte, dem Prämonstratenser Norbert zur Verfügung stellte, damit er aus ihr ein Marienstift errichte. Diese Taten zeigen uns den Einfluß des gewaltigen Predigers Norbert, der die Cluniacenser Ideen in Deutschland verbreitete und Adel und Bürgerliche, Männer und Frauen zur Verachtung der Welt und zur Hingabe an Gott bestimmte. Durch die Willenskraft seines Gründers entwickelte damals der Prämonstratenser-

[1]) enthalten im II. Bd. des Passionale, das sich i. Brit. Mus. z. London befindet. Nass. Ann. XVIII, s. 244 ff.

Orden [1]) eine große Regsamkeit und erlangte eine ungewöhnliche Bedeutung. Besonders steigerte er den Marienkult. Mariae Himmelfahrt galt den Prämonstratensern als der höchste Feiertag. Täglich sangen sie eine feierliche Marienmesse, beteten sie die Marianischen Tagzeiten. Der Kultus erweckte die Mariendichtung, wetteifernd feierte man die Himmelskönigin in Hymnen und Sequenzen. Kunst und Wissenschaft mußten ihr dienen. In diese Blütezeit des Prämonstratenser Ordens und des Marienkultes fällt die Gründung des Arnsteiner Klosters.

Ludwig von Arnstein wandte sich an einen Verwandten, den Grafen Otto von Röblingen in der Grafschaft Mansfeld, den Norbert zur Gründung des Klosters Gottesgnaden bei Calbe bestimmt hatte, und dieser sandte ihm auf seine Bitte eine Kolonie von 12 Geistlichen und 12 Laienbrüdern. Ludwig selber ließ sich in das neu gegründete Kloster aufnehmen zusammen mit seinem Capellan und Notarius Marquard, dem Truchsessen Swikar und fünf Rittern. Seiner Gemahlin Guda wurde eine Klause auf der linken Seite des Berges in unmittelbarer Nähe der Abteikirche erbaut, und oft wurde sie an ihrem Fenster gesehen, wie sie den Offizien, Psalmen und Gebeten lauschte. In ihr vermutet Müllenhoff [2]) die die Verfasserin des Gedichtes. Steinmeyer bezeichnet diesen Gedanken als einen ganz unbeweisbaren Einfall, und Kelle [3]) weist ihn zurück mit der Begründung, daß die Dichterin keine ungebildete Laienschwester gewesen sei nach Z. 32, 45, 74, sondern eine Nonne, indessen würde m. E. die Bitte für ihre „sunderholden“ V. 280 ff. sehr gut für eine verheiratete Frau passen. Auch waren in jener Zeit nicht nur die Nonnen des Lateins kundig. Daß auf jeden Fall einer Frau die Verfasserschaft zuzuschreiben ist, ergibt sich aus Z. 123, 219, wo sie sich „sundigez wîf“ und „armez wîf“ nennt. Ferner aus den Zeilen 155 ff., wo sie als Vorbilder

[1]) Kelle, Gesch. d. deutsch. Lit., s. 200 ff.
[2]) M. S. D., II 3, s. 241.
[3]) Kelle, Gesch. d. deutsch. Lit., s. 77.

für sich nur heilige Frauen anführt und aus den Versen 266 ff., in denen sie nur für weibliche Wesen bittet. Ob jedoch das Brevier in Arnstein geschrieben ist, läßt sich nicht feststellen, da die Arnsteiner Bücherkataloge [1]) keine Eintragung aufweisen, die man mit Bestimmtheit auf das Gedicht beziehen könnte. Kelle nimmt an, daß die Hs. in einem Tochter-Kloster entstanden sei.

Das Kloster Arnstein hatte schon zu Lebzeiten Ludwigs einen großen Aufschwung genommen.[2]) Seinem Einfluß bei den mächtigen Geschlechtern des Landes und der Leitung des gelehrten und umsichtigen Probstes Gottfried und seiner Nachfolger ist es zu verdanken, daß die junge Stiftung mit Schenkungen und Rechten aller Art von weltlichen Großen und geistlichen Würdenträgern ausgestattet wurde. Der Besitz des Klosters erstreckte sich über weite Gebiete an der Lahn, am Rhein und an der Mosel, und bald wurde Arnstein das Mutterkloster neuer Pflanzstätten des Ordens. Vier Frauenklöster: [3]) Marienthal (bei Kaiserslautern in der Bayr. Pfalz), Gummersheim (bei Odernheim, Prov. Rheinhessen) Beselich (im Amt Hadamar) und Enkenbach (bei Kaiserslautern i. d. Bayr. Pfalz) wurden noch unter Ludwig von Arnstein aus gegründet. Doch wird sich unten zeigen, daß der Dialekt der Handschrift wohl zu ihrer Entstehung in Arnstein, nicht aber zur Mundart in diesen Töchterklöstern mit einziger Ausnahme von Beselich stimmen würde. Ber Biograph Ludwigs, ein Arnsteiner Klosterbruder, rühmt den Reichtum der Abtei an Büchern, und der Arnsteiner Bibliotheks-Katalog in London bestätigt diese Angabe. Viele wertvolle Handschriften sind jedoch spurlos verschwunden. Erhalten blieb aber das erwähnte Bücherverzeichnis, das mit dem Passionale und anderen Hss. durch Kauf 1720 in den Besitz des Lord

[1]) Nass. Ann. 18, 244 ff.

[2]) Kelle, Gesch. d. d. Lit., II, 76 u. Nass. Ann. XVI, 185.

[3]) Nass. Ann. XVI, 185.

Nass. Ann. XVI, S. 67 ff. sagen, daß Kappel bei Altenbach, Kreis Siegen, das bei Kelle ebenfalls als Stiftung Ludwigs angeführt wird, erst 1239 von Friedrich von Nassau gegründet wurde.

Harley gelangte, und jetzt im Brit. Museum zu London ist. Ein Teil der Bücherei [1]) ging durch die Mönche selbst zu Grunde, indem sie alte Missalien und liturgische Drucke zu Einbänden verschnitten. Auch unser Brevier zeigt als letzte Seite so ein verschnittenes Blatt, die großen Buchstaben stehen senkrecht zum eigentlichen Text des Breviers. Vielleicht stellt es den Rest des ursprünglichen Einbandes dar. Nach der Säkularisation der Abtei, die durch Habsucht der benachbarten Landesherrn, Verluste in Kriegen und in der Reformationszeit, Mißwirtschaft der Aebte, Verfall der Klosterzucht, lange der Auflösung entgegenging, kam die Bibliothek nach Weilburg, und von dort zum größten Teil aufs Zentralarchiv nach Idstein. Vieles wurde allmählich ans Staatsarchiv in Wiesbaden abgegeben. Limburg hatte noch einiges aus Arnstein erhalten, der Rest verkam.

§ 3. Die Rasuren im Arnsteiner Mariengebet.

Ebenso unbeantwortet wie die Frage nach der Verfasserschaft bleibt die nach den Rasuren der Handschrift. Jellinghaus [2]) neigt zu der Annahme, daß die abgeschabten Seiten und Stellen vom Schreiber der Hymnen herrühren, der schon die ersten Hymnen auf radiertes Pergament geschrieben hätte und nun für weitere Raum zu schaffen beabsichtige. Diese Ansicht wird aber hinfällig, da schon Steinmeyer erklärte und mit Recht, wie ich mich selber überzeugte, daß die Hymnen nicht auf Rasur stehen. Sie fügen sich auch ganz in den Raum ein; die kleinere Schrift ist durch die darüber gesetzten Neumen bedingt. Vielleicht fand das Gedicht bei einem späteren Kritiker wegen seines unregelmäßigen Aufbaus nnd wegen seiner Länge so wenig Gnade, daß er es auszukratzen versuchte. Mönche des XVI u. XVII Jhs.[3]) haben auch in den Arnsteiner Nekrologien

[1]) F. W. E. Roth, Gesch. u. Beschr. d. königl. Landesbibliothek zu Wiesbaden.

[2]) Z. f. d. Phil. XV, s. 246.

[3]) Nass. Ann. XVI, s. 185.

ältere Namen ausgekratzt, um für ihre Eintragungen Platz zu bekommen, und möglicherweise stammen auch diese Schabestellen aus so später Zeit. Besonders mißfallen zu haben scheint, wie schon erwähnt, das folgende deutsche Gedicht, es ist nicht allein ausgekratzt, sondern mit einem Messer mehrere Male durchschnitten, woraus ich schließe, daß auch die Abschabungen nicht mit Bimstein, sondern in roher Weise mit einem Messer vorgenommen waren, daher auch die Erhaltung der tiefer eingedrückten roten Anfangsbuchstaben der Strophen.

§ 4. Abfassungszeit des Arnsteiner Mariengebets.

Der Zeit nach setzt Benecke[1]) das Gedicht weit früher als die Handschrift selbst an, Sprache und Reim ließen darauf schließen und altertümliche Wendungen wie „alinc, andouge, diu buoche, dû statt diu (im Instrumentalcasus sowohl wie im Nominativ und Acc.) und mehr der Art". Er hält die Aufzeichnung demnach für die Abschrift eines von einer Frau gedichteten frommen Liedes. Jellinghaus[2]) erklärt zwar, daß die von Benecke angeführten Worte und das Reimen auf unbetonte Silben, deren „e" sich nicht auf gleiche althd. Vokale zurückführen lasse, im XIII. Jh. nicht altertümlich seien, doch beweist er das nicht. Er rechnet es der Mitte des XII. Jhs. zu und zieht als terminus a quo die Verse 280—291 heran: „Milde Maria, gnêdige Maria, suoze Maria." In diesen hätten wir vielleicht die ursprünglichere Form der Schlußworte des Salve Regina zu sehen, der Worte: „O clemens, o pia, o dulcis Maria," die Bernhard von Clairvaux einst hinzugefügt haben soll, wie der Jesuit Raynaud in dem Marialia berichtet. Er schreibt: Der heilige Bernhard habe diese Worte dreimal in Verzückung wiederholt, als er einst im Dom zu Speyer betete, und seitdem seien sie dem Salve Regina beigefügt. Da der in Frage kommende Aufenthalt Bernhards in Speyer in die Jahre 1147—48 fällt, könnte das Arnsteiner Gedicht nicht vor dem

[1]) Z. f. d. A., II. s. 193.
[2]) Z. f. d. Phil., XV. s. 350.

Jahre 1148 entstanden sein. Kelle [1]) erwähnt eine andere Legende, nach der Bernhard die ganze Antiphone von den Engeln habe singen hören, und dann nach der Erinnerung niedergeschrieben habe. Wahrscheinlich aber sei das Salve Regina nur mit dem Namen des großen Cisterciensers in Verbindung gebracht, da es von den Cisterciensern an den vier damaligen Marienfesten: Mariae Reinigung, Verkündigung, Geburt, Himmelfahrt, feierlich gesungen wurde. Man könne daraus also keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Arnsteiner Gedichtes ableiten. Selbst der wichtigste Anhaltspunkt, die Sprache der Dichtung, wurde von K. Roth [2]) als Kriterium für die Abfassungszeit beanstandet, weil man die Dichtungen der Klosterfrauen nicht nach der Sprache und der Schrift allein beurteilen dürfe, da beide im Vergleich zu der gleichzeitig lebender Mönche und weltlicher Dichter altertümlicher zu sein pflegten, auch die Reime oft ungenauer und roher seien. Gerade aus der Frühzeit klingen uns jedoch Frauennamen entgegen, die zeigen, daß geistiges Leben, wissenschaftliche Studien auch in den Nonnenklöstern blühte. Ich denke an die Nonne von Gandersheim aus dem X. Jahrhundert, an die heilige Hildgard [3]) die Meisterin der Benedikterinnen auf dem Rupertsberg bei Bingen, deren Sequenzen von Winterfeld [4]) als allein ebenbürtige neben die Nôtkêrs gestellt werden, an Elisabeth, die Priorin der Benediktinerinnen von Schönau, deren Visionen die Aufmerksamkeit der Geistlichkeit wieder auf die alten Visionäre zurücklenkten, und die über die Klostermauern hinaus am Mittel- und Niederrhein mächtige Wirkung auf die Gemüter ausübten, auch an Frau Ava, die in ihren Gedichten den ganzen christlichen Teil des Weltdramas den Laien darstellen wollte, und an andere aus dem XII. Jh. Waren die Klosterfrauen schließlich nicht selbst Dichterinnen, so gaben sie doch zuweilen

[1]) Kelle, Gesch. d. Deutsch. Lit., s. 76.
[2]) Kl. Beiträge z. d. Sprachforsch., s. 36, München 1850.
[3]) Kelle, G. d. d. Lit., s. 125, 192, 194 ff.
[4]) Dichterschule St. Gallens u. d. Reichenau. s. 418.

die Anregung zu literarischen Arbeiten[1]), wie aus dem Prolog zu der lateinischen Tundaluslegende und der deutschen Uebersetzung hervorgeht. Jedenfalls bringt Roth keine Belege für seine Behauptung von der Rückständigkeit der frommen Frauen. Jellinghaus[2]) bemerkt dazu: „Die Schrift der Frauen mag einer älteren Schreibschule angehören können, auch ihre Sprache mag dialektischer gefärbt sein als die von Männern. Altertümlicher ist dieselbe wohl niemals gewesen." Sprache und Reim müssen jedenfalls ausschlaggebend für die Zeitbestimmung sein und diese weisen es nach Müllenhoff, Vogt, Waag, Weinhold, der Mitte des XII. Jhs. zu.

§ 5. Die Mundart des Arnsteiner Mariengebets.

Die Mundart charakterisiert sich durch md. Sondererscheinungen und wie an den Hauptverkehrsadern, den Flüssen, die Berührung der einzelnen Stämme am leichtesten erfolgte und dialektische Eigentümlichkeiten eindringen konnten, so finden wir auch in der Handschrift teils typisch mittelfränkische, teils rheinfränkische Formen. Auffallend ist besonders der Wechsel in der Wiedergabe des maskulinen Pron., von „er", „her" und „he". He tritt zweimal auf v. 320; es steht nach Busch[3]) in rein mittelfränkischen Denkmälern durchgehend. Hochdeutscher Einfluß zeigt sich in „her" v. 39, 49, 50. Das gemein-mhd. „er" kommt viermal vor v. 138, 286, 288, 309. Neben „der" erscheint „de" v. 65, 66, 68 u. ö.

Ueber das Mittelfränkische hinaus geht die Hs. darin, daß sie wie das Rheinfränkische Verschiebung des „t" auch in den Neutralformen des Pronomen hat.

Nur einmal findet sich „dad" v. 151, wo das zweite „d" aus „z" korrigiert ist, ein „d" also, wie es namentlich im Ripuarischen (Weinhold § 190), für unverschobenes „t" steht.

Die alte Media „d" ist im Anlaut und Inlaut stets be-

[1]) Kelle, Lit. Gesch. II., s. 194. Schröder Z. f. d. A. 50, s. 39.
[2]) Jellinghaus, Z. f. d. Phil. XV, s. 349.
[3]) Z. f. d. Phil. X, s. 393.

wahrt, außer „betrageden“ 166, otmuote 294. Im Auslaut tritt das „d“ auf in: „ward“ v. 77 (warth v. 25), vord v. 152 entsprechend der alts. Spirans, und altem d entsprechend in „giburd“ v. 76.

Die im Md. beliebte Apokope des auslautenden „t“ kommt vor beim Superlativ: ze lezzes v. 290, van êres v. 101, in der 2. Pers. Sing. (bis, Neiger u. s. w.) und in „is“ st. „ist“

Das „v“ steht wie im Mfr. für b und f im Inlaut (außer nach m) und wird im Auslaut zu f (ungelouven v. 27, lovet v. 88, havet 34, leven 173, wîves v. 301, lof v. 87, 315, wîf v. 122, 300; wîfen 310). Das „g“ ist im Auslaut Reibelaut (ig, dig, mig, nog, oug . . .), k ist immer verschoben. p bleibt unverschoben in „porze“ v. 70, gescheppen v. 170, scheppere v. 200.

Das „m“ wird zu „b“ in bit (14 mal vorkommend in unbetonter Stellung gegen dreimaliges betontes „da mide“ v. 41, 76, 277). Es ist eine typisch rheinische Form (Weinhold § 161).

Auslassung des „h“ tritt ein zwischen r und t (vorten v. 137, verworte v. 135), Vokal und t (liet 18, 23 f. niet 191, 216) und zwischen Vokalen (trênen v. 147, entfân v. 40, erslân v. 41 flêd v. 125, flien 140, flie 240), im Ausl. „nâ“ 168 f.

Den Umlaut des â bezeichnet e. a = mhd. o in sal, wale, vane, e st mhd. i in brengen 192.

Umstellung des „r“ in „relîde“ v. 150, burne v. 231. Für e tritt „i“ ein und zeigt das Schwanken des zwischen e und i liegenden Lautes (glasevinster v. 29, lidicheit v. 132, erlidigen v. 256). Dieses i erscheint auch in unbetonten Partikeln in Ableitungs- und Flexionssilben: irbarmen v. 244, irwelit v. 197, manic v. 75, (mancg v. 249).

Die Neigung i zu u zu verschieben zeigt sich in „duse“ v. 1, 109 (nach Weinhold, § 485 als md. Nebenform vorkommend). Das unbetonte „e“ ist fast überall geblieben, besonders auch nach liquidem Suffix l, m, n, r, (himeles, duveles, wunderes, sünderes, himelen etc.).

Statt des Diphthongen „ei“ tritt vereinzelt „e“ auf: bezêchenede v. 64, gelêd v. 252, statt „iu“ stets „u“ (ruwen

v. 5, luden v. 262, ug v. 30, 31, du Nom. fem. und Neutr. instr.) überall, duveles v. 238 usw.

Der Diphthong „uo“ ist in der Schrift durch „û“ wiedergegeben, der Diphthong „ie“ teils durch i. (blûde v. 57, rûde 36, blûme 37, gerûn 38, mûder 99, nine v. 51, (doch nienę v. 62) ni v. 150, liz v. 28).

Die 1. sg. pr. ind. wird mit „en“ gebildet: ig ruofen, geven, bevelen, flien, vorten, suochen. In der 1. pl. fällt „n“ vor enklit Pross. ab: sole wir, lese wir, flie wir.

Die Vollform „wirdet“ findet sich v. 9.

Beim Zeitwort „wellen“ erscheinen die besonders dem Ripuarischen eigentümlichen Neubildungen (Weinhold § 422) nach der schwachen Konjugation mit durchgeführtem „i“ (willet 3 Sg. ind. v. 225, willen 2. pl. ind. v. 30, willes 2. Sg. conj. v. 126, wille 3. Sg. conj. v. 131, 288). Zu „gen“ wird durchweg „geit“, zu „dun“ „deit“ gebildet (mfr.). Die Form „du“ = mhd. „diu“ gilt ebenso wie für den Nom. auch für Acc. s. fem (S. 50, 58 f., 103, 118 f., 149, 134, daneben „die“ 195; N. pl. ntr. die 35, 196 f.). Mhd. „unser“ entspricht „unse“, Acc. „unsen“. Die neue Possessivbildung „ires“ findet sich schon v. 99. Nach dem bestimmten Artikel wird die starke Adjektivform gebraucht (S. 86, 91, 114, 116, 157, 182, 786, 196, 205) „of“ für mhd. „oder“ 318.

Jellinghaus[1]) spricht von einer sprachlichen Verschiedenheit in bestimmten Teilen des Gedichtes. Er gibt an, daß zwischen v. 1—109 und von da an bis zum Schluß ein sprachlicher Unterschied bestehe. Die Angaben, die er macht, stimmen aber nicht genau. Er führt an, daß das fränk.-sächs. „der“, das in Verbindung mit Personal- und Relativ-Pronomen und Lokal-Adverbien vorkommt, nur v. 22, 45, 57 (?) auftrete, nachher nicht mehr. Es erscheint jedoch auch in v. 100 (de der), 108 (den der), 311 (die der), 318 (dû der). Ferner gibt er an, daß v. 99 hêren steht, nachher folge nur herren 198, 209, 221. Auch das trifft nicht zu, denn v. 284, 326 steht

[1]) Z. f. d. Phil. XV, s. 348.

ebenfalls heren. Auch macht er auf den Wechsel von „her“ und „er“ aufmerksam, übergeht aber, daß v. 321 dafür 2 mal „he“ eintritt. Weiter sagt er, daß v. 33, 53 vane geschrieben sei, nachher nur van. Diesem van begegnet man aber schon v. 2, 6, 8, 15, 24, 36, 52. Daneben findet sich außerdem „von“ v. 93, 237, 287, wie auch „wole“ neben „wale“ v. 167, 99.

Mir scheint, daß die Vollform „vane“ nur, selbst betont, wegen des folgenden, den Ton im Versausgang tragenden „dir“ angewandt ist, wie auch ane und mide in betonter Stellung vor betontem Wort das „e“ im Wortauslaut zeigen: ane dir 141, ane rufent 264. Eine Gliederung des Gedichtes nach sprachlicher Verschiedenheit muß ich deshalb ablehnen, wohl aber treten dieselben Worte mehrfach in verschiedener Schreibweise auf. Diese schwankende Orthographie und der Stand der t-Verschiebung neben den mfr. Sprachformen, ist mir ein Beweis dafür, daß der Schreiber in einem Grenzgebiet heimisch war, in dem mittelfränkische Eigenart herrschte, daneben aber rheinfränkische Einflüsse Zugang fanden.

Für die Festlegung solches Gebietes würde die Lage des Klosters Arnstein sehr gut stimmen. Von den oben erwähnten Töchter-Klöster liegt Beselich wohl dem allgemeinen Verkehr zu fern; die andern gehören dem rheinpfälzischen Gebiet an. Als Heimat des Schreibers käme demnach nur Arnstein in Betracht.

Inwiefern stimmt nun der Dialekt der Dichterin mit dem des Schreibers überein?

Die Apokope des „t“ ist erwiesen durch die Reime wunderes: gescriven is v. 80; gewis: bis v. 104.

Daß das „b“ im Auslaut „f“ wurde, ergibt sich aus hof: lof v. 80.

Daß das „g“ im Auslaut Reibelaut ist, aus dich: zwîg v. 64.

Das Schwanken des zwischen i und e schwebenden Lautes zeigen die Reime maris: sundêres v. 228, wunderes: gescriven is v. 80, muoder: zû dir v. 240, so auch 223.

Die Vereinfachung der Diphthonge „uo“ und „iu“ tritt zu zu tage in den Reimen: blûde: dôde v. 204, nôden: ge-

rûfen v. 176, flûzet: grûnet v. 323, sûften: vûzen v. 242, fûre: geburte v. 56, rûwen: sunden v. 144. Die Vereinfachung des „ie" zu „i" in lief: lif v. 282, dienent: minnent v. 273.

Weinhold, § 142, findet beim Vergleich der Reime md. Dichter, daß im größten Teil des md. Gebietes als Monophthongierung des Diphthongen uo, û und ô nebeneinander hergehen. Im Norden von Mittelfranken waltet ô vor, auch im Limburgischen, in Hessen und im Mosellande, während des 12. und 13. Jhs., während in der Wetterau, in Thüringen usw. û herrscht. Aus den Reimen im A. M. ergibt sich, daß beide Vereinfachungen vorkommen.

Aus den Reimen erkennen wir ferner die den Md. eigene Neigung, daß „i" zu „u" zu verschieben, besonders wirkt das „n" verdunkelnd ein (Weinhold § 50) vergl. kunt: sint v. 112, zungen: gesingen v. 82, wille: hulde v. 288, singen: zungen v. 315. Die Form „geit" steht im Reim: „arbeit" v. 2.

Die Mundart der Dichterin stimmt also in den beweisenden Reimen mit der des Schreibers überein. Rheinfränkische Formen kamen in den Reimen nicht vor, es könnte also von den gegründeten Frauen-Klöstern auch Beselich (im Amte Hadamar) in Betracht kommen, andererseits spricht aber auch nichts gegen Arnstein als Entstehungsort.

II. Die metrische Form des Arnsteiner Mariengebets.

§ 6. Die metrische Form in der Beurteilung der Gelehrten.

Eine besondere Schwierigkeit bei der kritischen Betrachtung des A. M. bietet seine metrische Form. Es wechseln längere und kürzere Strophen, längere und kürzere Zeilen scheinbar regellos. Erst von v. 64 ab geht das Gedicht zu regelmäßigeren Gebilden über. Wie hat man das zu erklären? War der Dichterin die Zahl der Hebungen und Senkungen im Vers, die rhythmische Gliederung, gleichgültig? Haben wir es hier mit gereimter Prosa zu tun oder baute die Dichterin ihre Verse nach anderen, von der mhd. Regel abweichenden Grundsätzen? Diese Frage ist schwer zu beantworten und daher auch das Gedicht der Form nach

schwer zu bezeichnen: die Ansichten der Gelehrten weichen hier weit von einander ab. Kelle[1]), Müllenhoff und Steinmeyer[2]) bezeichnen es als Leich. Vogt[3]) spricht von freien Versen, die den Einfluß der Sequenz zeigen, ohne deren Kompositionsgesetzen zu folgen. Benecke und Waag nennen es Marienlied; Paul, Saran und Hirt zählen es dagegen zur Sprechpoesie. Der letzten Beurteilung wende ich mich zunächst zu, um sie eingehender zu untersuchen.

§ 7. Das Arnsteiner Mariengebet als Denkmal der Sprechpoesie.

Wenn wir das Gedicht der Sprechpoesie zurechnen, und das mhd. Normalmaß von dreihebig klingenden und vierhebig stumpfen Versen bei jambisch-trochäischem Rhythmus anwenden, fallen folgende Zeilen heraus: v. 4—11, 16—31, 36—43, 56—63, 160, 287, (308), 309, 318, (323, 324), die fünf und mehr Hebungen oder Ueberfüllung der Senkungen (die eingeklammerten nur in vereinzelten und ganz leichten Fällen) enthalten; v. 98, 99, 116, 117, 119, 177, 205, 286, 290, 291, 301, 311, die vierhebig klingend sind oder mehrsilbigen Auftakt haben.

Wie sind diese Verse aufzufassen? Soll man hier auf mangelnde Geschicklichkeit der Verfasserin schließen? oder gelten jene Schwellverse für erlaubt, sind sie gar ein beabsichtigtes Kunstmittel? Sind sie vielleicht durch die Versmaße anderer Sprachen beeinflußt? Eine Zusammenfassung der verschiedenen Meinungen über die überlangen Verse in der mhd. Frühzeit gibt Hertel[4]) in seiner Dissertation. Zu Lebzeiten Lachmanns gelten seine gründlichen Untersuchungen und Ableitungen daraus als feststehendes

[1]) Gesch. d. d. Lit, s. 75.
[2]) M. S. D., s. 433.
[3]) Gesch. d. deutsch. Lit., s 78.
[4]) Die Verse von mehr als vier Hebungen in der frühmhd. Dichtung. Marburg 1908.

Gesetz; danach gibt es nur dreihebig klingende oder vierhebig stumpfe Verse, deren Senkungen nicht mehr als eine Silbe enthalten dürfen. Die Senkung konnte in bestimmten Fällen auch ganz fehlen, dreisilbige Füße aber erkennt er nur im Fall der Silbenverschleifung an. Die überlangen oder zu kurzen Verse der frühmhd. Zeit wollten sich aber diesem Gesetze nicht fügen, deshalb bezeichnete Lachmann das XI. und XII. Jh. als eine Zeit äußerster Verwirrung. Trotzdem übertrug er seine Gesetze auf die regelmäßigsten Gedichte jener Frühzeit. Seine Nachfolger wandten sie auf alle Gedichte an. Sie preßten infolgedessen bei den langen Versen eine größere Anzahl von Silben in den Auftakt hinein, der nach Lachmann[1]) mehrere Silben zuläßt, oder sie nahmen Textänderungen vor. Unregelmäßige Zeilen wurden für Textverderbnisse durch die Schreiber erklärt, deshalb strich man die Worte oder schob andere ein. Hauptvertreter dieser Richtung waren Müllenhoff und Scherer in den Denkmälern. Sie gingen sogar weiter als Lachmann[2]) der später fünf Hebungen mit klingender Schlußsilbe besonders als Schlußzeile eines Abschnittes, vierhebig klingende und fünfhebig stumpfe Verse zugibt. Später erweiterten einige Gelehrte diese Gesetze. Amelung[3]) bemerkt, daß zweisilbige Senkungen besonders in der md. Poesie verwendet seien, wenn sie aus tieftonigen Silben gebildet werden, oder aus solchen hochtonigen, die ihren Hochton leicht verlieren können, wie Pron., Art., Hilfsverben u. a. Roediger[4]) dagegen versuchte durch alle möglichen Kürzungen, durch Synkopen und Apokopen den zu langen Versen abzuhelfen, doch brauchte er dabei doppeltes Maß; er ließ sie gelten, wenn der Vers zu lang war, sonst rechnete er unverkürzte Formen. Trotzdem mußte er bei den Versstatistiken zur Litanei, zu Heinrich

---

[1]) Germania II, s. 309.

[2]) Vorrede z. Wolfram bei der Erklärung der Titurel-Strophe, Anm. z. d. Nibelungen, S. 4, Anm. z. Jwein V. 772.

[3]) Z. f. d. Phil., III, s. 253

[4]) Z. f. d. A, XIX, s 288.

von Melks Erinnerung und zum Priesterleben vierhebig klingende Verse, sogar fünf-, sechs- und siebenhebige zugeben. Vogt[1]) bewies, zu welchen unmöglichen Wortverkürzungen Roediger gelangt, und daß ohne mehrsilbige Senkung auch bei oberdeutschen Dichtern nicht durchzukommen ist. Ferner macht er in den Beiträgen[2]) darauf aufmerksam, daß es nicht darauf ankomme, die unregelmäßigen Verse mit Gewaltmitteln zu beseitigen, sondern sie zu erklären. Im XII. Jh. liebte man es, bei Volksepen und weltlichen Liedern den Schluß der Strophe durch eine längere Zeile zu markieren. Bei den recht verschieden langen Strophenabschnitten sei es leicht erklärlich, daß diese langen Verse auch ins Innere dringen konnten, und da die Anwendung dieser Verse kaum jemals durch ein Gesetz geregelt war, und sie damals kein Element der Formen ausmachte, so wurde sie als eine Freiheit betrachtet, die überall gestattet war, wo das regelrechte Versmaß den wenig gefügigen Gedanken jener geistlichen Dichter zu enge wurde. Die Verlängerung der Schlußzeile beruhe vielmehr auf einem musikalischen Prinzip, das auf dem Gebiet der nationalen Poesie und in der Sequenz zur Anwendung gekommen sei. Auch Goedeke[3]) weist darauf hin, daß das Singen von einzelnen Stücken der kirchlichen Literatur eine poetische Form ohne erkennbare Gesetze veranlaßte. Ferner macht Heusler[4]) auf den musikalischen Rhythmus für alle Verse aufmerksam.

Aus den Untersuchungen ergibt sich demnach, daß Verse von fünf und mehr Hebungen oder weniger als vier in der Frühzeit zulässig waren. Ihre Entstehung läßt auf ein weniger feines Formengefühl der geistlichen als der berufsmäßigen weltlichen Dichter schließen.[5]) Ihre Absicht, Bibel und Kirche populär zu machen, ließ sie vielleicht

[1]) Lit Zentr. Blatt 1876, s. 988.
[2]) Paul u Braunes Beiträge II, s. 208, 251.
[3]) Grundriß d. Gesch. d. deutsch. Dichtung I, s. 33.
[4]) Z. Gesch. d. ahd Verskunst, Germ. Abhdlg. VIII.
[5]) vgl W. Grimm, Graf Rudolf, s. 13. Göttingen 1844.

weniger Wert legen auf regelmäßige Zeilen. Vielleicht auch bestärkte sie das scheinbar regellose Durcheinander von Lang- und Kurzzeilen in den Texten der Psalmen und Sequenzen, die sie in den Messbüchern vor Augen hatten, in der Meinung, daß regelmäßig fortlaufende Reimpaare nicht erforderlich seien.

Nach Saran[1]) streifte die Reimversstrophe in der Hand der Geistlichen unter dem Einfluß lateinischer Rhythmen die Melodie ab und wurde Form der Lese- und Rezitationspoesie. Wann und warum die Melodie aufgegeben wurde, läßt sich nicht mehr sagen. Der epische Gesang erlag der Konkurrenz der beweglichen Lesepoesie. Sobald in der musikmetrischen Form die Nachwirkungen der orchestischen Verhältnisse schwanden, ging auch das Gefühl für die Notwendigkeit höchstens zweisilbiger Senkungen verloren, man gab dem Akzent, der freien deklamatorischen Behandlung der Zeilen nach, und führte — nun ohne Störung des rhythmischen Eindrucks — mehr Silben ein. So entstand Senkungsüberfüllung. „Die Langzeilen ordnen sich zu Gruppen, die man kaum noch als Strophen bezeichnen kann. Sie werden nicht als solche empfunden, sind vielmehr in ihrer Wirkung den Laissen altfranzösischer Gedichte, z. B. Alberichs von Bisenzûn „Alexander", verwandt, nur ohne die eine Assonanz durchführen zu können. Es ist daher ganz unrichtig, diese Art von Gedichten als Leiche zu bezeichnen und in ihnen kunstvolle Strophenresponsorien zu suchen". Soweit Saran. Er fügt speziell für das Arnsteiner Gedicht hinzu, daß sich darin keine Spur von Strophenkomposition finde. Es sei weder ein Leich noch ein Lied, sondern ein schwungvolles Gedicht an Maria, durchaus zum Vorlesen bestimmt; Er zerlegt das Gedicht nach der Länge der Verse in zwei Teile: Teil I von x — 63 zählt er zu den langen Versen, die deutlich weniger Zusammenziehungen zeigen, aber viel Auflösungen und überfüllte Senkungen enthalten. Von v. 64 ab sei es

[1]) Deutsch. Verslehre § 30.

zu den Versen mittleren Umfangs mit relativ ebenem Rhythmus zu rechnen, hier finde deutliches Zurücktreten von Auflösung und Ueberfüllung statt. Im allgemeinen hätten sich diese sprechmetrischen Bildungen dem Einfluß des Prosaakzents hingegeben und seien dadurch sehr in die Breite gegangen.

Sarans Ausführungen geben aber Anlaß zu einer Frage: Weshalb entstanden denn gerade v. x. — 63 lange Verse, die so wenig Zusammenziehungen und so viel überfüllte Senkungen enthalten, wenn doch nachher ein so viel gleichmäßigerer Rhythmus einsetzt. Solche Unregelmäßigkeit, wie sie sonst in der Reimprosa vorkommt, ist im übrigen Teil des Gedichtes durchaus nicht vorhanden. Es zeigten sich bei meiner Prüfung bei richtiger Satzbetonung fast überall drei resp. vier Hauptheben, von v. 64 an bis zum Schluß fügten sich nur 19 Verse nicht dem strengen Schema, also nur ein kleiner Bruchteil, ungefähr 7 %. [1]) Im ersten Teil dagegen x — 63 beträgt die Zahl der zu langen Verse 42, also beinahe 70% ein merkwürdiges Verhältnis. Weshalb gaben sich nur die ersten 63 Verse dem Einflusse des Prosaakzents hin und nicht auch die folgenden? Hinzu kommt, daß im ersten Teil diese langen Verse in ganz geschlossenen Gruppen auftreten, daher läßt sich auf sie auch nicht die Untersuchung Hertels [2]) anwenden, der die Entstehung solcher längeren Zeilen dem Unvermögen des Dichters zuschreibt, seine Gedanken in eine kürzere Form zu kleiden. Dergleichen überlange Zeilen enthielten, schreibt er, wenn man sie aus dem Zusammenhang lostlöste, größtenteils keinen einfachen Gedanken oder Satz, sondern sie beständen aus Haupt- und Nebensatz, schlössen einen langen Vergleich, einen Doppelgedanken usw. ein. Diese Erklärung läßt sich wohl auf einige Langzeilen im zweiten Teil anwenden, erklärt aber nicht das geschlossene

[1]) Zieht man dabei in Betracht, daß es sich 15 mal um leichtere Fehler handelt, um überfüllte Senkungen in 4hebigen Versen, mehrsilbigen Auftakt oder 4hebig klingende Verse, so ergeben sich 7 Verse von 263, nur 2,7%, für Verse, die nach mhd Regel fehlerhaft gebaut sind

[2]) Die Verse von mehr als vier Hebungen

Auftreten und die viermalige Wiederkehr solcher Versgruppen nur in einem kleinen Teil des Gedichtes. Es bleibt nur eins übrig: Die Dichterin befolgte beim Bau dieser Verse eine Regel, die von der mhd. abwich. Eine bewußte Kunst schuf sie also. Viele der Gelehrten glaubten, in diesen Versen ein daktylisches Versmaß zu erkennen, so Wackernagel [1]) Koberstein [2]) Müllenhoff und Steinmeyer. [3])

Ueberlange Verse, sogenannte Daktylen im Arnsteiner Mariengebet.

Es handelt sich bei der Annahme von Daktylen um die Verse 4—11, 22—29, 36—43, 56—63. Nach M. S. D. [4]) treten sie hier zum ersten Mal in der älteren Zeit auf. Paul [5]) ist der Ansicht, daß sich Daktylen zuerst und am häufigsten bei denjenigen Minnesängern finden, die unter dem Einfluß französisch-provenzalischer Lyrik standen. Als daktylisch seien solche Verse zu bezeichnen, in denen dreisilbige Füße das Normale bilden, doch dürfe man damit keine wirkliche Identifikation mit den antiken Daktylen aussprechen wollen. Das Urteil über sie sei erschwert, weil der Rythmus von dem deutschen Akzent abhängt, deshalb nicht richtig aufgefaßt würde und sich starke Verderbnisse einschlichen. Im Arnsteiner Mariengebet sieht er in den längeren Versen nur die „gewöhnlichen unregelmäßigen" Zeilen. Auch Bartsch [6]) leitet die Daktylen aus der französischen Lyrik ab, ist aber der Ansicht, daß sich der Vers bereits im Französischen dem daktylischen Rythmus genähert habe, während Paul ihn aus dem französischen Zehnsilbner herleitet, wobei die Betonung der vierten Silbe vor der Caesur und häufig der ersten daneben Veranlassung zur Umbildung im Deutschen gab.

[1]) Literaturgesch. s. 131, 21.
[2]) Literaturgesch. s. 107 ff.
[3]) M. S. D., II [3], s. 433.
[4]) M. S. D. a. a. O.
[5]) Paul, Deutsche Metrik, Grdr. d. germ. Phil. II. 2., s. 82.
[6]) Zs. f. d. A. XI, 160. Vgl. ferner Vogt, MF[3], S. 322 mit den Literaturangaben und S. 354 f.

Saran [1]) sagt sich von der alten Erklärung dieser Verse als daktylische Zeilen völlig los und will in dieser eigenartigen Behandlung eine bewußte Archaisierung sehen: „Die Dichter der ausgesprochen neuhöfischen Richtung greifen auf die Eigenheiten der altheimischen Technik zurück (auf Abstufung, Zusammenziehung, Senkungsfreiheit) und bilden sie weiter.“ Daktylisch geflügelte Rhythmen habe es zu jener Zeit noch nicht gegeben, sie seien erst in der modernen Musik entstanden. Diese Ausführung kritisiert Lundius [2]) und fragt: „Warum ist diese Eigenschaft altheimischer Technik gerade bei den Zeilen so überwiegend angewandt, die dem Zehnsilbner der romanischen und lateinischen Metrik entsprechen oder nahestehen?“ Gerade bei Dichtern, die auch sonst romanische Vorbilder benutzen, wie Hausen, Gutenburg, Morungen u. a. sei sie zu finden. Eine bewußte Archaisierung sei zu dieser Zeit eine auffallende Erscheinung, und die Momente, die für die Beziehungen zur französischen Kunst sprechen, fanden bei Saran keine genügende Würdigung. Wenn aber die Entstehung von Daktylen aus einer Zeile von indifferenten Silben der französischen Lieder immerhin Bedenken erregen könne, so sei die Nachbildung nach dem lateinischen daktylischen Zehnsilbner unzweideutig nachzuweisen. Wollten die Deutschen diesen Vers nachbilden, so ergab sich zunächst ein Vers mit vier Haupticten, da ihnen aber ein daktylischer Rhythmus nicht lag, und die Senkungen sich nicht durch unbetonte Silben ausfüllen ließen, so hätten sie Nebenhebungen eingeführt. Die dem Hauptton folgende Silbe enthält den Nebenton, und es wurde aus der lateinischen Zeile — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — die deutsche ⏑́ ⏑̀ ◡ ⏑́ ⏑̀ ◡ ⏑́ ⏑̀ ◡ ⏑́. Lundius [3]) beweist das an zwei Strophen eines deutschen Liedes, das formell und inhaltlich einem Lied aus den Carmina Burana gleicht. Wackernagel

[1]) Deutsche Verslehre, München 1907. s. 286 ff.

[2]) Zs f. d. Phil. XXXIX, Deutsche Vagantenlieder in den Carmina Burana. s. 484 ff.

[3]) Deutsche Vagantenlieder in den Carmina Burana, Zs. f. dt. Phil. s. 487.

und Martin leiteten die Daktylen ebenfalls aus dem lateinischen Zehnsilbner ab; Koberstein und Heinzel nahmen an, daß beide Wege begangen seien, einmal hätten die lateinischen Sequenzen, einmal die zehnsilbigen Verse der romanischen Dichter das Vorbild gegeben.

Die längeren Zeilen im A. M. zeigen jedoch nicht den gleichmäßigen Wechsel dreisilbiger Füße, daß man sie als rein daktylisch bezeichnen könnte, deshalb verwirft Hirt[1]) diese Auffassung ganz. Er sieht in diesen Versen den Beweis des Vorkommens von epischen Langzeilen. Sonst müsse man eine Reihe von Textänderungen vornehmen, und dabei hätten sich die gröblichsten Betonungsverletzungen ergeben. Er führt die Lesung von Vers 8 und 9 an.

8. Váne der súnnen geit dáz dagelíet
Nóg bewóllen ward dín megedlícher lîf.

Nach seiner Ansicht haben diese epischen Langzeilen 6, 7 und 8 Hebungen und eine Caesur nach der dritten und vierten Hebung. Dabei findet er dreihebig stumpfe und zweihebig klingende Ausgänge, wie in der Kürenberg-Strophe und im Nibelungenlied. Fehler der Hs. nimmt er an: Vers 8, 58 und 276, wo der dritte Fuß nach seiner Theorie fehlt. Diesen Ausfall von drei Worten glaubt er zu Gunsten seiner metrischen Theorie feststellen zu dürfen. Er gibt zum Beispiel die Verse 4 bis 11 des Gedichtes folgendermaßen mit Akzentzeichen:

daz kínt daz hímel und érdèn / sólde erfróuwèn 3 ⏑, 2 ⏑
5. dàz ze stórène quám / únsen rúwèn 4, 2⏑
ân áller sláhte sèr / ìz van dír quám 3, 3.
àlsiz gódes kíndè / alléinemè gezám 3 ⏑, 3.
ván der . . . súnnèn / gèit daz dágelìèt: 3 ⏑, 3
sìne wírdet ùmbe dáz / dû dúnkèlere níet 4, 3
10. nòg bewóllen wàrd / dîn mégedlìcher líf, 3, 3
alléine gebére dù daz kínt / heílìgez wíf 4, 3
u. s. w.

---

[1]) Hirt, Zs. f. d. A. XXXVIII., s. 327 ff.

M. E. verstößt bei Hirts Lesung manches gegen die natürliche Betonung, daß z. B. Zeile 6 „iz" die Hebung trägt, Z. 16 drei Hebungen auf „unmugelich" fallen, Z. 19 nur der Nebenton auf „ê" und der Hauptton auf „als" und „was", Zeile 24, 33, 40, 53 die Akzente auf „van" liegen. Auch scheinen mir die Caesuren nicht sinngemäß in Zeile 10, 16, 18, 27, 28, 30, 40—43, 58. Als Komposition je zweier Halbverse deutet auch Jellinghaus diese Zeilen. Daktylische Betonung bringe hier starke Tonveränderung hervor, und die wichtigsten Aenderungen, die in den Versen vorgenommen sind, würden unnötig, wenn man den daktylischen Rhythmus fallen ließe.

Hierzu möchte ich bemerken, daß durch die Zerlegung in Halbverse bei Hirt und Jellinghaus die längeren Zeilen ein außerordentlich schleppendes Tempo erhalten und, wie vorhin erwähnt, manche Caesuren einen Satz zerreißen würden. Das Gedicht näherte sich dann stark dem Prosaakzent und der lyrische Schwung ginge verloren. Gerade Worte, die jauchzend hervorbrechen, wie: „Du bis daz alinge glas..." würden zu einer Art Trauermarsch. Der Inhalt, der von religiöser Begeisterung diktiert ist, würde ganz herabgedrückt, denn der beschwingten Form paßt sich der Inhalt an. Wäre das Gedicht ein Produkt der Lesepoesie, so würde man unwillkürlich fragen, welchen Zweck haben diese längeren Zeilen, sind sie in irgend einer Absicht gewählt?

Da zeigt sich, daß in ihnen jedesmal ein vorhergehender Gedanke noch einmal aufgenommen und auf Maria übertragen wird, oder Worte der Bibel, ebenso in direkter Anrede, bewegt in Form und Ausdruck, wiedergegeben werden. Es ist, als ertrüge der Inhalt dieser Zeilen nicht mehr den Zwang stereotyper Form, sie vergeistigte sich mit ihm, zerfloß unter dem Schwung der Gedanken.

Wo aber hätten wir dergleichen in der Lesepoesie der Frühzeit? Wo schufen die wechselnden Empfindungen ein so wechselvolles Vermaß wie im A. M.?

Einzelne Verse wachsen wohl in den Gedichten der

Lesepoesie über das Normalmaß hinaus, aber rechnet man auch mit allen jenen Zugeständnissen, die wir der frühmhd. Poesie machen: Ueberfüllung von Senkungen, mehrsilbige Auftakte, mehr als vier Hebungen, so ist damit noch nicht die Geschlossenheit der längeren Verszeilen und die Wiederkehr solcher bestimmten Versgruppen erklärt. Die Sprechverse der nächstverwandten Dichtungen z. B. der Vorauer und Upsalaer Sündenklagen, der verschiedenen Gebete und Beichten [1]) sind außerdem entweder unstrophisch oder sie schließen sich zu einer Reihe von Reimpaaren zusammen, zu an Länge stark wechselnden Strophen, deren Sonderung von einander sich durch den Inhalt ergab, die man aber ohne Verletzung des Rhythmus zu durchlaufenden Reimpaaren zusammenfügen könnte. Im A. M. aber sehen wir eine strophische Gliederung, begründet auf Inhalt und Form. Sowohl Gruppen von Langzeilen, als auch solche von Kurzzeilen (v. 10—77) heben sich am Anfang heraus, und die Verszahl der folgenden Strophen zeigt durchaus nicht die große Unregelmäßigkeit der Strophen der sprechmetrischen Gedichte, sondern steht in gewissen Beziehungen zueinander. Wollten wir annehmen, der Schwung der Gedanken habe sich im Eingang seine eigene wechselvolle Form geschaffen, so wäre ein derartiges rhythmisches Verständnis und geschultes Formgefühl in der Frühzeit einzig dastehend, dem entsprechen auch viele der folgenden Strophen nicht.

Schauen wir uns da nach Vorbildern um, die der Dichterin Anregung gaben, so richten sich unsere Augen auf die lateinische geistliche Poesie, in der sich einige Dichtungen zur Höhe alttestamentlicher Lyrik aufschwangen, und höchsten religiösen Schwung und Gedankenreichtum zeigen. Ich meine die Sequenzen und die Dichtungen, die durch sie beeinflußt waren, die religiösen Leiche in deutscher Sprache. Das Thema und seine Behandlungsweise: Lob, Selbstverklagung; Bitte bilden auf Jahrhunderte hinaus den

[1]) Vgl. die Texte in M. S. D. und Waags Kl. dt. Gedichten des XI u. XII. Jhs.

ständigen Inhalt der Sequenzen, — und wäre es ein Wunder wenn aus einem Praemonstratenser-Kloster, in dem täglich in jauchzenden Sequenzen die Gottesmutter gefeiert wurde, die Anregung zu einer deutschen Mariensequenz hervorging, oder daß sich die Worte solches Gedichtes den Klängen verschiedener Melodien anzupassen versuchten? Gerade in den Sequenzen treten uns die „Daktylen" wieder entgegen und sind direkt in einer deutschen Bearbeitung einer lateinischen Sequenz nachzuweisen, in dem Gedicht von St. Muri, das sich den Klängen des Ave Praeclara anschmiegt, ebenso finden sie sich in dem religiösen Leich Walthers von der Vogelweide. Die wechselvollen Strophengebilde des A. M. bestimmten daher Müllenhoff und Steinmeyer, das Gedicht für einen Leich zu erklären. Wenden wir uns also der Betrachtung des Leichs zu, und untersuchen wir im folgenden, ob diese Dichtungsart für die Beurteilung des A. M. in Betracht kommt.

§ 8. Das Arnsteiner Mariengebet als Leich.

Der Leich wurde von W. Scherer das „Paradestück des Minnesangs" genannt, und in formaler Hinsicht verdient er auch den Namen. Was an Reim- und Verskünsten aufgeboten werden konnte, wurde auf ihn gehäuft. Nach dieser Richtung hin zeichnet sich das Gedicht aber durchaus nicht aus, und Müllenhoff [1]) erklärt sofort, daß dieser Leich der Regelmäßigkeit und Symmetrie, die andern eigen ist, entbehrt. Um den daktylischen Rhythmus herauszubringen, der nach seiner Meinung hier zum ersten Mal auftritt, nahm er eine Anzahl von Textänderungen vor. Diese betrafen folgende Stellen:

7. M. S. D.: alsíz godes kinde alleine gezam
Text im Orig.: „ „ „ alleineme „
9. M. S. D.: sine wírt umbe daz dû dunkeler niet
Text im Orig.: „ wirdet „ „ „ dunkelere „
11. M. S. D.: alleine gebêre dû, heiligez wif

[1]) M. S. D. ³II, s. 241.

Text im Orig.: „ „ „ daz kint „ „
22. M. S. D.: dû bis daz alinge glás dâ durg quam
Text im Orig.: „ „ „ „ „ „ der „ „
23. M. S. D.: daz vinesternisse der werlde benam
Text im Orig.: daz liet „ vinesternisse „ „ „
38. M. S. D.: àn der bluomen sal ruowen der heilige drehten
Text i. Orig.: „ „ „ „ geruon „ „ geist
39. M. S. D.: her sal sie gesterken bit al sînen crefden
Text im Orig.: „ „ „ „ „ allen „ „
40. M. S. D.: van ime sal sie die craft godes entfân
Text im Orig.: „ „ „ „ du godes craft „
42. M. S. D.: meinet dû ruode dig, heilig meidîn
Text im Orig.: „ „ „ „ „ megedîn
57. M. S. D.: bluode dîn mageduom in der geburte
Text im Orig.: „ der „ „ „ „ „
63. M. S. D.: daz nie ôre gehôrde, nog ouge gesag
Text im Orig.: „ „ „ ne „ „ „ ne „

Jellinghaus[1]) bemerkt zu diesen Aenderungen: Wenn die in den Denkmälern getroffenen Emendationen wirklich in einem Urtext gestanden haben, so hat der Abschreiber das daktylische Metrum nicht mehr gefühlt und die Verse dementsprechend geändert. Er weist darauf hin, daß sich die Daktylen in der Sequenz von St. Muri viel leichter der natürlichen Betonung fügen. In ganz gleichmäßiger Anordnung finden sie sich übrigens in jenen Sequenzen auch nicht, cf. Z. 55, 57, aber nicht regelmäßig wiederkehrende Daktylen zeigen sich schon in der Textvorlage, wo oft die Melodie[2]) den dreigliedrigen Rhythmus hervorhebt $\overset{c}{\text{in}}\ \overset{ag}{\text{cru-}}\ \overset{f}{\text{ce}}$ Zum A. M. sind die Vorbilder oder ist das metrische Vorbild nicht ermittelt, vielleicht ergab sich aus ihm die nicht einheitliche Durchführung der dreigliedrigen Füße.

Diese daktylischen Verse stellte Müllenhoff[3]) bei

[1]) Z. f. d. Phil. XV., s. 348

[2]) Die Noten werden im Folgenden durch übergeschriebene Buchstaben wiedergegeben.

[3]) M. S. D, a. a. O.

seinen Systemen des ersten Abschnittes in den Mittelpunkt, und wie hier längere und kürzere Strophen diese längeren Zeilen umschließen, so unterschied er im Gedicht noch weitere fünf Abschnitte, in denen jedesmal je zwei dem Umfange nach ganz gleiche größere Strophen vorkommen, die zweifellos nach derselben Melodie gesungen wären und so, da ihr Umfang mit jedem Abschnitt wechselt, den musikalischen Gehalt jeder Partie bestimmten. Wahrscheinlich hätten auch die kleineren Sätze oder Strophen gleichen Maßes dieselbe Melodie gehabt; wenn nicht durch das ganze Gedicht, so hätten sie korrespondiert, wo sie unmittelbar zusammenständen. Doch verhielten sie sich so zueinander, daß darüber keine feste Regel aufzustellen wäre.

Bei seinen vier ersten Systemen des ersten Abschnitts umrahmen die kürzeren Zeilen je zweimal vier Daktylen, beim fünften bilden je zweimal vier Kurzverse den Mittelpunkt. Der ausgezeichneten Form und des Inhalts x—85 wegen betrachtete Müllenhoff diesen Teil als einen Abschnitt für sich. In diesen Strophen wird die Jungfrau Maria als Mutter des Heilandes durch Bilder und Gleichnisse verherrlicht (x—85).

86—131. Im zweiten Abschnitt (86—131) betrachtet er die beiden ersten Zwölfzeiler als Stollen, die übrigen Verse als Abgesang. Die Bitte um den Beistand und die Fürsprache der Maria wird darin begründet.

133—205. Der dritte Abschnitt (132—205) besteht aus zwei fast gleichen Teilen. Ein Zwanzigzeiler folgt einer Gruppe von zweimal acht, ein zweiter einer von $10+\underline{8}$ Zeilen. Der erste Teil führt die Bitte um Errettung von der Sünde, der zweite die um Beistand im Tode und Förderung ins Himmelreich aus.

206—247. Der vierte Abschnitt (206—247) besteht wieder aus ungefähr gleichen Teilen, erst $16+4$, dann $16+6$ Zeilen. Der erste wendet sich mit der Bitte um Verleihung des ewigen Lebens an Christus und zugleich von neuem an die Fürbitte der Jungfrau; der zweite wieder-

holt die Bitte an Maria um Errettung aus diesem Jammertal ausführlicher und eindringlicher.

248—291. Den fünften Abschnitt rechnet Müllenhoff bis z. 291. Er beurteilt ihn jedoch nicht richtig, da erst Steinmeyer die Zeilen 254—285 entzifferte und nur Vermutungen in Bezug auf Umfang und Inhalt der Verse möglich waren. Müllenhoff nahm an, daß 17 oder 18 Reimpaare fehlten, die von Christus, dem Erlöser, handelten, da v. 286—291 von seinen Verheißungen die Rede sei. In Wirklichkeit werden jedoch die Bitten um Beistand der Gottesmutter fortgesetzt. Auch ergaben sich nur 16 Reimpaare.

292 ff. Der sechste Abschnitt Müllenhoffs (292 ff.) leitet den Schluß des Gedichtes ein. Der Preis der Maria wird wieder aufgenommen. Auch hier wurden einige Verse erst später von Steinmeyer entziffert (318—326). Nach seiner Angabe [1]) fehlen auch jetzt noch 10 Zeilen am Schlusse. Diese größeren Abschnitte sind, wie Müllenhoff erklärt, in der Handschrift durch größere Anfangsbuchstaben bezeichnet und sondern sich inhaltlich keineswegs voneinander. Mit dieser Bemerkung macht er selber auf einen großen Mangel aufmerksam, der seiner Einteilung zu Grunde liegt, worauf auch Waag [2]) hinweist. Bei einer Prüfung ergibt sich, daß schon der zweite Abschnitt eine Strophe (120—131) zu sich heranzieht, die sich inhaltlich (Beginn der Sündenklage) ganz abhebt vom Vorhergehenden, so daß die innere Scheidung zwischen dem zweiten und dritten Abschnitt fortfällt. Ebenso knüpft die Frage im Anfang des vierten Abschnitts eng an das vorher Gesagte an; es sind also der dritte und vierte Abschnitt ebenfalls nicht geschieden und so auch der vierte und fünfte. Nur der letzte Abschnitt, in dem wieder das Marienlob angestimmt wird, hebt sich deutlich ab.

Steinmeyer nahm bei der Einteilung Anstoß daran, daß die Anordnung nicht symmetrisch sei. Besonders

[1]) M. S. D. II[3], s. 243.

[2]) kl. Gedichte d. XI u. XII. Jhs., s. LXXX.

scheint es ihm unwahrscheinlich, daß ein Abschnitt, in welchem stets daktylische und nicht daktylische Strophen wechselten, mit einer Gruppe geschlossen haben sollte, deren Mittelpunkt zwei kurzzeilige, nichtdaktylische Strophen bildeten (64—85). Auch erklärt er sich nicht damit einverstanden, daß für den Bau der einzelnen Abschnitte die längsten Strophengebilde maßgebend sein sollten. Aus den zuletzt entzifferten Partieen 248—291 und 392 ff. sei dies ersichtlich, denn mit Zeile 324 habe noch eine zehnzeilige Strophe begonnen, auf die eine vierzeilige folgte.

Da am Anfang so viele Zeilen fehlten, geht er vom Schluß aus, von den letzten drei Abschnitten 206—247, 248—291 und 292 ff., von 42, 44 und 46 Zeilen. Aus den zwanzig Zeilen (148—167) des dritten Abschnittes stellte er die selbständige Strophe 155—167 wieder her und rechnete von 154 an einen neuen Abschnitt, obgleich die Strophe mit „unde“ begann. Er begründet dies damit, daß ein neuer Gedanke beginne: während es sich vorher nur um Reue über vergangene Sünden handelte, werde nun die Führung eines heiligen Lebens und ein seliges Ende betont. Dieser Abschnitt reichte bei ihm bis z. 205 und umfaßte 52 Verse. Vom zweiten Abschnitt löste er die Stollen ab, denn nicht bei V. 132 setze ein wesentlich neuer Gedanke ein, sondern bei V. 110; von dem Ruhme der Gottesmutter geht die Dichterin zu ihrer Anrufung über. V. 110 ff. ergab dann mit dem Anfang des dritten Abschnitts eine Gruppe von 44 Zeilen: Z. 110—153. Die Stollen vereinigte er mit dem fünften System Müllenhoffs zu einem Abschnitt von 46 Zeilen, v. 64—109. Das zweite, dritte und vierte System Müllenhoffs zog er zu einem Abschnitt von 52 Versen zusammen und setzte für die unentzifferten Eingangszeilen Versgruppen von 42 und 44 Zeilen an. Dadurch erhielt er drei, in Zahl der Verse einander ziemlich korrespondierende, Teile. Die Einteilung Müllenhoffs und Steinmeyers verhalten sich also folgendermaßen zueinander:

Müllenhoffs Einteilung:

I. Abschnitt (85 v.).

I. System
4 Zeilen v.
4 „ —3
2×4 Daktylen } 4—7 / 8—11

II. System
4 Zeilen 12—15
6 „ 16—21
2×4 Daktylen } 22—25 / 26—29
2 Zeilen 30—31

III. System
4 Zeilen 32—35
2×4 Dakt. } 36—39 / 40—43

IV. System
8 Zeilen 44—51
4 „ 52—55
2×4 Dakt. } 56—59 / 60—63

V. System
6 Zeilen 64—69
2×4 Kurzv. } 70—73 / 74—77
Schluß 78—85

II. Abschn. (46 V.)

VI. System
2 Stoll. } 86—97
je 12 Zeilen } 98—109
4 Zeilen 110—113
6 „ 114—119
12 „ 120—131

III. Abschn. (74 V.)

VII. System
2×8 Zeilen } 132—139 / 140—147
20 Zeilen 148—167
10×8 Zeil. } 168—177 / 178—185
20 Zeilen 186—205

IV. Abschn. (42 V.)

VIII. System
16 Zeilen 206—221
4 „ 222—225
16 „ 226—241
6 „ 242—247

V. Abschnitt (44 V.)

6 Zeilen 248—253
Lücke v. 34—36 Z.
6 Zeilen 254—259
(jetzt 286—291)

VI. Abschnitt (46 V.)

2×10 Zl. } 260—269 (jetzt 292—301) / 270—279 („ 302—311)
6 Zeilen 280—285 („ 312—317)
Fehlend: 286—350 (jetzt 318—)

Nach Steinmeyer zerfällt der Leich in folgende neun Abschnitte:

I.	Bl. 129 b Z. 4—130 a Z. 7	= 42	Verse
II.	„ 130 a z. 8—v. 11	= 44	„
III.	v. 12—63	= 52	„
IV.	v. 64—109	= 46	„
V.	v. 110—153	= 44	„
VI.	v. 154—205	= 52	„
VII.	v. 206—247	= 42	„
VIII.	v. 248—291	= 44	„
IX.	v. 292—337	= 46	„

3. Kritische Betrachtung dieser Einteilungen.

Bei der kritischen Betrachtung dieser Einteilungen zeigt sich teils ein Einzwängen in eine Form, die dem Sinne nicht entspricht. Es scheint, als ob der äußeren Anordnung zuliebe Einschnitte gemacht oder nicht beachtet werden. Die Annahme neuer Abschnitte bei v. 110, 154 248 ist m. E. nicht gerechtfertigt, da weder metrisch noch inhaltlich sich besondere Unterschiede zeigen. Besonders auffällig aber ist, daß weder bei Müllenhoff noch bei Steinmeyer bei v. 120 ein neuer Abschnitt begonnen wird, obgleich die Dichterin sich einem ganz neuen Gedanken zuwendet: nach dem vorausgegangenen Lob der Jungfrau Maria beginnt die Dichterin mit ihrer persönlichen Sündenklage. Dies Uebersehen tadelt besonders Waag[1]). Auch möchte er statt bei v. 206 bei v. 198 einen neuen Abschnitt anfangen lassen, da von Zeile 198 ab auf Jesus als Helfer hingewiesen wird und „des“ in v. 206 sich auf den vorhergehenden Satz bezieht. Der Satzkonstruktion nach schließt sich jedoch v. 198 eng an die vorhergehende Strophe an und inhaltlich ebenso: es werden die Befürchtungen und Hoffnungen nach dem Tode behandelt. Hebt man den Uebergang zu Jesus hervor, so müßte der Abschnitt geschlossen werden mit v. 225, da sich die Dichterin in der nächsten Strophe wieder zu Maria zurückfindet. Mit denselben Worten wie in v. 198 beginnt übrigens auch v. 214, sodaß man Grund hat, statt der ganz aus dem Rahmen herausfallenden sechzehnzeiligen auch zwei achtzeilige Strophen anzusetzen[2]) Dadurch entsprechen drei aufeinander folgende Strophen einander, und diese Korrespondenz zeigt sich auch innerhalb derselben, im lebhaften Hervorheben durch Anapher. Haben wir in v. 198—205 das wiederholte „den unsen“ und „der uns“, so wird in 206—113 die Frage lebhaft erneuert, es findet sich wiederholtes „wer“ und „daz“, und ebenso kehrt in v. 214—221

[1]) Kl. deutsch. Gedichte, s. LXXX.

[2]) Allerdings findet sich in der Hs. eine kleine Initiale.

das „daz“ am Beginne der Zeilen wieder. Steinmeyer will im Gegensatz zu Müllenhoff bei v. 110 einen Einschnitt machen und führt als Grund den neuen Gedanken an, daß die Dichterin vom Ruhme der Gottesmutter zu ihrer Anrufung übergeht. Die Zeilen 110—119 bilden aber erst eine Ueberleitung. Der direkte Anruf unter Bekenntnis ihrer Schuld beginnt erst v. 120. Auch in ihrer metrischen Form, Vier- und Sechszeiler mit Anapher, gegenüber der zwölfzeiligen vorhergehenden und folgenden Strophe heben sie sich deutlich ab. Der Mangel dieser Anordnung liegt also nicht allein darin, daß sich die einzelnen Abschnitte dem Inhalte nach nicht voneinander sondern, es treten auch innerhalb der Abschnitte neue Gedanken auf, die übersehen werden. An dieser Aufstellung kann demnach nicht festgehalten werden. Wollte man aber eine Gliederung vornehmen, so müßten die Hauptgedanken m. E. den Ausschlag geben, und ein tiefer Einschnitt bei v. 120 gemacht werden, wo die Sündenklage einsetzt, und schon damit fällt das kunstvolle Gebäude, das die Denkmäler errichten, zusammen. Es ergibt sich danach eine natürliche Einteilung in drei Hauptteile: der erste (x—119) verherrlicht die Gottesmutter auf Grund der allegorischen Bilder und Vergleiche; der zweite (120—291) enthält das Sündenbekenntnis und die Bitte um Hilfe; der dritte (292—x) das Lob Marias auf Grund des Ave und vielleicht das Lob Christi (325—338?). Eine Art Uebergang zum zweiten Teil bilden m. E. die Verse 77—85 in metrischer und inhaltlicher Beziehung. Die Strophen werden regelmäßiger, sie setzen sich aus 7-, 8- oder 6-silbigen Versen in größtenteils fallendem, zuweilen auch steigendem Rhythmus zusammen. Auch der Umfang der Strophen weist schon auf die anzuwendenden Schemata im zweiten Teil hin. Die Dichterin wechselt hier das Thema, sie naht als Bittende, sie will nicht nur lobsingen, sie will auch Sünden bekennen und Fürbitte erflehen. Daher unterbricht sie die Lobpreisung der Gottesmutter, gleichsam als Entschuldigung anführend, daß alle Zungen der

Erde doch nicht fähig seien, das Lob und die Ehre Marias ganz zu besingen. In rechter Weise erklinge ihr Lobpreis nur an den himmlischen Orten. Diesem Gedanken sind die nächsten Strophen 86—109 gewidmet. Eine weitere Ueberleitung bilden, wie vorhin erwähnt, die Verse 110—119: nur die Seligen kennen Marias Hoheit ganz, ihr, der Dichterin, würde es schwer fallen, alles zu sagen. Wohl aber sind ihr die Gründe der Ehrung bekannt und die Charaktereigenschaften Marias; ihre große Güte und Milde, auf die sie ihre Bitten stützen will, hebt sie eindringlich hervor. Wollte man eine Gliederung vornehmen, so müßte es m. E. in folgender Weise geschehen:

Teil I.
(x—77)
(Marienlob unter Heranziehung allegorischer Bilder).

x— 3 4 Zeilen
4—11 8 (2×4) daktyl. Zeilen
v. 12 4 Zeilen
v. 16 6 daktyl. Zeilen
v. 22 8 (2×4) daktyl. Zeilen
v. 30 2 Zeilen
v. 32 4 Zeilen
v. 36 8 (2×4) daktyl. Zeilen
v. 44 8 Zeilen
v. 52 4 Zeilen
v. 56 8 (= 2×4) daktyl. Zeilen
v. 64 6 Zeilen
v. 70 8 (2×4) Kurzzeilen

Uebergang.
(78—119)

v. 78 8 Zeilen (Ueberleitung)
v. 86 12 Zeilen (Marias himml. Ehre)
v. 98 12 „ (Begründung v. Marias himml. Ehre durch Christi Macht)
v. 110 4 „ (Ueberleitung)
v. 114 6 „ („)

Teil II.
(120—291)
(Sündenbekenntnis und Bitte um Hilfe).

v. 120 12 Zeilen (Anrufung
v. 132 8 Zeilen und
v. 140 8 „ Beichte)
v. 148 6 „ (Bitte um

Teil III.
(292—337?)
(Marienlob)

v. 292 10 Zeilen (Ave an die z. Gottesmutter Erwählte)
v. 302 10 Zeilen (gratia plena)

v. 154 14 Zeilen Hilfe u. Kraft-
v. 168 10 „ verleihung i. dieser Welt)
v. 178 8 Zeilen (Bitte um Hilfe
v. 186 12 „ i. d. Todesstd.
v. 198 8 „ Befürchtungen
v. 206 8 „ u. Hoffnungen
v. 214 8 „ f. d. Zeit nach dem Tode)
v. 222 4 Zeilen (Ueberleitung)
v. 226 10 Zeilen (Bitte um Hilfe
v. 236 6 „ unter direkt.
v. 242 6 „ Anruf)
v. 248 14 „
v. 262 12 Zeilen
v. 274 6 „ (Fürbitte)
v. 280 12 „
v. 312 3 Zeilen (Anruf Preis
v. 315 10 „ von hominibus et angelis)
v. 325 10 Zeilen (benedictus fructus ventris tui)
v. 335 4 Zeilen

Die Schlußstrophen lehnen sich an die Worte des englischen Grußes an, vielleicht auch an dessen Paraphrasierung in jener Sequenz, die bald nach ihrem Auftreten (um die Wende des XI. und XII. Jhs.) in allen Missalien vertreten war.[1])
Str. I des Lobes v. 292 enthält den Gruß.
„ II v. 306 die Worte: gratia plena.
„ III das Lob durch alle Erschaffenen, Menschen und Engel.
„ IV v. 325 die Worte: Benedictus fructus ventris tui.
Auf Beziehungen zum Salve Regina werde ich später eingehen.

Betrachten wir im Vergleich zum A. M. andere religiöse Leiche, z. B. den von Heinrich von Rugge[1]), so heben sich bei den Minnesingern die Abschnitte viel schärfer voneinander ab, und die Strophen sind deutlich gegliedert. Bei Rugge ist besonders die Zerlegung in Doppelversikel,

[1]) Dreves LIV, 216.
1. Ave Maria, gratia plena,
2. Dominus tecum virgo serena.
3. Benedicta tu in mulieribus, Quae peperisti pacem hominibus Et angelis gloriam.
4. Et benedicta fructus ventris tui, Qui, coheredes ut essemus sui Nos, fecit per gratiam.

[1]) Minnesangsfrühling XIV, s. 110.

mit geringen beabsichtigten Ausnahmen, streng durchgeführt. Bei Walthers Leich tritt mehrfach das Bestreben hervor, die Abschnitte des Sinnes nicht mit den metrischen zusammen fallen zu lassen, vielmehr die Sätze von einem Abschnitt in den anderen übergreifen zu lassen. „Die Grenzen", sagt Wilmanns[1]), „welche das Metrum zieht, werden gleichsam von dem ununterbrochenen Fluß der Gedanken überströmt, es kommt eine atemlose Bewegung in die Form." Doch gliedert sich der Leich deutlich in zwei einander ziemlich entsprechende Hauptteile, d. h. wir finden hier den doppelten Cursus, „die ryhthmische und musikalische Wiederholung des ganzen ersten Teils", den Winterfeld für das wichtigste Kennzeichen einer bestimmten Gruppe von Sequenzen und Leichen erklärt. Ein Eingang geht voraus und ein Nachgesang folgt. Völlig gleich sind im Hauptteil zwar nur die Abschnitte 2, 6, 8 „es überwiegt die höhere Responsion"[2]). Einfache Versikel treten innerhalb des Cursus an die Stelle der Doppelversikel, es kommen Unterschiede in der Verszahl und Reimstellung oder in der inneren Einteilung der Verse vor, aber die Verse sind gleich in der Zahl der Hebungen und im Reimgeschlecht. Doch wenn wir in Walthers Leich ein freigebautes und doch höchst kunstreiches Ganzes vor uns haben, „das", wie Bartsch[3]) sagt, „von der Einfachheit der früheren Zeit (und auch der Zeitgenossen Walthers), die die Absätze des Leiches in weiter keine Verbindung setzt, sondern jedem Absatze womöglich eine neue Melodie gibt, und von der ängstlichen Sorgfalt, mit der z. B. Ulrich von Lichtenstein seinen Leich baut, gleichweit entfernt ist", so zeigt sich eben darin die Höhe seiner Kunst, denn die Form entspricht auch dem inneren Gehalt. Mit der genialen Schöpferkraft eines Walther ist unsere Dichterin aber keineswegs in Parallele

---

[1]) Wilmans, Walther v. d. Vogelweide, 3, s. 101 Halle 1912.

[2]) Winterfeld, Z. f. d. A. XLV, s. 141 Rhythmen- und Sequenzenstudien.

[3]) Germania VI, s. 192.

zu stellen. Für die richtige Beurteilung ihres Werkes müssen wir ihr Verhältnis zu der gemeinsamen Grundlage der mhd. religiösen Leiche ins Auge fassen. Der Leich an sich wird von vielen als alte deutsche Dichtungsart angesehen, die weiter durch verschiedene Elemente beeinflußt wurde. Der religiöse Leich entstand jedenfalls erst im Anschluß an die Sequenz, mit der er die Ungleichheit der Strophen gemein hat. Auch im Rhythmus zeigen sich viele Analogien, und die Langzeilen bei Walther, z. B. die Verse von 8 Hebungen, mit Aussenreim und zwei Binnenreimen, können sich nach dem Vorbilde lateinischer Sequenzen gerichtet haben:

So stimmen die Verse:

4, 13 Ein bosch der bran, dâ nie niht an besenget noch verbrennet wart:
breit unde ganz beleip sîn glanz vor fiures flamme unverschart . . . . .

auffällig zu Dreves 54, 234, Str. 5.

Rubus candens sed non ardens est tua virginitas;
Virgae florem et virorem designat fecunditas . .

in der Sequenz Mater mitis Verae vitis Sacrosancto flamine. Um aus dem Wesen dieser poetischen Gattung vielleicht Rückschlüsse für unser Gedicht zu ziehen, gehe ich ausführlicher auf die Sequenz ein.

III. Die Sequenz und ihr Charakter als Grundlage des religiösen Leichs.

§ 9. Die Sequenzen der ersten Periode und der Uebergangszeit.

Die Entstehung der Sequenzen aus den Melismen des Alleluja im Graduale, denen Nôtker zuerst in Deutschland lateinische Texte unterlegte, um das Gedächtnis zu stärken, deutet allein schon darauf hin, daß die Musik in ihnen das Herrschende war. Ihr ordneten sich die Silben des Textes zunächst ohne Rücksicht auf ihre Betonung und Anzahl unter. So war von vornherein der metrische Bau der Se-

quenzen sehr frei, sodaß man sie oft Prosen nannte. Die typische Form der älteren Sequenzen ist die, daß eine oder mehrere Anfangs- und Schlußstrophen den Hauptteil umrahmen, der aus mehreren Doppelversikeln gebildet ist. Die Melodie wechselte, doch wurden die gleichgebauten Versikel nach derselben Melodie gesungen. Eine große Rolle spielte der doppelte Cursus [1]), d. h. die rhythmische und zweifellos auch musikalische Wiederholung des ganzen ersten Teils oder einzelner Abschnitte. Winterfeld zieht die Beziehungen zum deutschen Leich heran und zwar besonders zu dem Walthers von der Vogelweide, natürlich unter Berücksichtigung der großen Wandlungen, die in Formgebung und Stil vom IX. Jh. bis zu Walthers Zeiten vor sich gegangen waren. Er vergleicht sonst [2]) den Bau einer Sequenz mit dem eines griechischen Chorliedes: Strophe und Gegenstrophe sind einander musikalisch und, namentlich gegen den Schluß hin, auch rhythmisch gleich; die Strophen untereinander aber sind verschieden. Durch solche Strophenpaare von wechselnder Länge, in denen auch die Verse nicht gleich lang sind, unterscheiden sich die Sequenzen durchaus von der Hymnenpoesie, wie sie sich seit Ambrosius in der Kirche ausgebildet hat. Auf die Verwandschaft der Sequenzen mit der byzantischen Hymnenpoesie weist P. Wagner [3]) hin. Die Aehnlichkeit im Bau des Ganzen und der einzelnen Teile werde unverkennbar, wenn man die Nôtker'schen Sequenzen neben die griechischen Hymnen [4]) halte. Er glaubt sogar, im Text enge Anlehnungen sehen zu können. Auch machten Namen der Melodien, wie Graeca, Romana (Romanus als Personification des griechischen Einflusses, nach Wagner, nicht nach einem Sänger Romanus,

---

[1]) Winterfeld, Z. f. d. A. LXV, s. 133 ff. 5 s. 141. vgl. o. S. 36.

[2]) Winterfeld, Die Dichtersch. St. Gallens u. d. Reichenau s. 414.

[3]) Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturg. Gesangsformen (Freiburg 1901), S. 267 ff.

[4]) Ausg. v. Pitra, Analecta sacra I, s. 202, 218 u. a.

oder als Kennzeichnung der römischen Gesangsschule), sowie byzantische Tonartenbezeichnungen, wie Nonannoeane und Noeagis in St. Galler Handschriften, die Beziehungen deutlich. In den Melodien hebt er die Vorliebe für Pracht und Klangentfaltung hervor; kühne melodische Sätze, häufige Verbindungen größerer Sprünge und ein weit angelegter Umfang zeichnen sie den älteren liturgischen Gesängen der lateinischen Kirche gegenüber aus. Besonders die Chorlieder verlaufen in ruhigen schön geschwungenen Linien, ohne musikalische Prätensionen zu erwecken. Auch den Iso'schen Satz: singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere, leitet Wagner aus der byzantinischen Hymnenmusik ab. Das Aufsehen, das sie erregten, und ihre große Verbreitung sei dadurch zu erklären, daß die eigentümliche Verbindung von Wort und Ton die Sequenzen der Art und Weise, in der das Volk zu singen gewohnt war, nahebrachte. Er betrachtet die Sequenzen als eine Reaktion des Volksgesanges gegen die hohe Kunst der Kirche.

Die meisten der Melodien Nôtkers entstammen aber den Allelujajubilen, wenn sie häufig auch umfangreicher sind als diejenigen, die in den Meßbüchern stehen. Teils haben sie auch nur die Namen und ersten Tonbewegungen gemeinsam, teils müssen wir eigene Kompositionen Nôtkers vermuten.

Seine Dichtungen wurden in vielfachen Abschriften verbreitet und erweckten begeisterten Widerhall in ganz Deutschland, in Frankreich, teils auch in Italien und England. Zunächst dichtete man in Reichenau mit der Nôtkerschen Schule um die Wette, doch Breviere und Hymnare andrer Klöster zeigen, wie um einen festen, sich überall gleichbleibenden Grundstoff sich stets neue Dichtungen gruppierten. Die Entwicklung des Heiligenkults in den einzelnen Ländern spiegelte sich in ihnen wieder. Vor allem aber waren es Nôtkers prachtvolle Sequenzen, die so ungeheuren Eindruck machten. Ihre erhabenen Klänge wirkten

so wunderbar auf die Herzen der Zuhörer, sagt Schubiger [1]), daß man kaum hundert Jahre nach dem Tode des Verfassers die Ansicht aussprach, Nôtker habe sie, von höheren Inspirationen geleitet, niedergeschrieben. Wie sie in einfachen, abgelegenen Landkirchen aus dem Munde eines einzigen oder weniger Priester ertönten, so hallten sie auch, von vollbesetzten Sängerchören vorgetragen, in prächtigen Domen und reichgeschmückten Stifts- und Klosterkirchen wieder.

Was nun die Texte anbetrifft, so sind sie zu definieren als Loblieder [2]) in hochrhetorischer Form zum Preise dessen, dem das Fest gefeiert wurde. Inhaltlich schöpften die Dichter aus der patristischen Literatur und den Hymnen. Bei Maria sind es besonders ihre Charaktereigenschaften, ihre Demut, Güte, Frömmigkeit und Erhabenheit, die in Bildern und Vergleichen gefeiert wurden; ebenso die unbefleckte Empfängnis und die schmerzlose Geburt. Aehnliche Wendungen, ähnlicher Rhythmus und fast wörtlich dieselben Gedanken kehren wieder. Schubiger nimmt an, daß auch hier wirkte: echt deutscher Trieb zum Lied, zum Singen und Sagen von dem, was das Herz bis zum Rande füllt. Nur wenige Dichter stehen jedoch ebenbürtig neben einem Nôtker. Auch nicht alle Melodien sind lebensfähig. Der Sequenzen des Meisters würdig erklärt Winterfeld [3]) nur die der hl. Hildegard und bezeichnet sie als freie Psalmen im Stile des Psalters und des Hohen Liedes: „Hier finden wir ein visionäres Schauen, mit dessen Bilderfülle und innerem Reichtum der sterbliche Mund vergeblich ringt". Sie sind jedoch erst nachträglich komponiert, und es fehlt ihnen daher fast vollkommen die für die Sequenz charakteristische Responsion. Bekannte Sequenzen wurden von anderen wieder als Vorlage verwandt. Teils benutzten sie

[1]) Die Sängerschule St. Gallens.

[2]) Winterfeld, Die Dichterschule St. Gallens u. d. Reichenau, S. 414, 436, 418

[3]) ebenda.

nur die Melodien, teils lehnen sie sich auch im Text an, zuweilen übernehmen sie ganze Strophen. Die Nachbildungen kennzeichnen sich fast immer dadurch, daß die Eingänge denselben Wortlaut zeigen.

Nicht immer ist der strophische Bau der Sequenzen gleich zu erkennen, da nicht von allen die Melodie erhalten ist. Von einigen besitzen wir neumierte Texte, von denen aber viele unentzifferbar sind. Außerdem waren nicht alle Verfasser Dichter und Komponisten wie Notker Balbulus. Dies gibt Dreves[1]) als Grund dafür an, daß mitunter Sequenzen, die ein und dieselbe Melodie haben, mehr oder minder sich in der Einteilung der Strophen voneinander unterscheiden. Zur Entschuldigung dieser Abweichungen führt er an, daß die musikalischen Sätze mehr als unsere heutigen in enge Taktfesseln eingeschnürten Liedweisen eine gewisse Unbestimmtheit an sich tragen, die es einerseits dem Sänger ermöglicht, ihnen durch Verschiedenheit des Vortrags gleichsam eine andere Seele zu geben, andererseits es leichter erklärlich macht, daß man einen längeren musikalischen Satz verschieden einteilte, namentlich wenn er der charakteristischen Wendungen entbehrte.

So großen Beifall diese Sequenzen auch fanden, so mußten sie in den mehr unter lateinischem Einfluß stehenden Ländern doch seltsam anmuten, und allmählich machte sich das Bedürfnis nach größerer Regelmäßigkeit geltend. Die neue Form wurde latinisiert, d. h. dem Hymnus nähergebracht, und man kann vom 12. Jh. ab eine zweite Periode in der Sequenzendichtung sehen. Der Nôtker dieser zweiten Periode ist der Pariser Kanonikus Adam v. St. Victor, der um die Mitte des XII. Jhs. seine schönen Sequenzen dichtete. Zwar haben bei ihm die verschiedenen Strophenpaare noch nicht immer dieselbe Ausdehnung, unverkennbar ist dennoch die Tendenz, sie einander ähnlich zu machen. Sechs- bis achtzeilige Strophen herrschen vor,

[1]) Analecta hymnica Bd. VI, Einl.

während bei Nôtker noch bunte Abwechslung die Regel war. Das Hauptkennzeichen der neuen Form ist der Reim, und zwar tritt er bei Adam schon in den verschiedensten Anwendungen, sogar als Binnenreim auf. Wir haben also vorher ein Uebergangsstadium anzunehmen, und eine oder mehrere solcher Sequenzen, in denen zwar der Reim in einfacher Form schon herrscht, daneben aber starker Wechsel im Zeilenumfang der Strophen und bei einzelnen Versgruppen vorhanden war, scheinen mir das Vorbild für das A. M. zu sein. Auch eine größere Strenge in Bezug auf den Rhythmus macht sich in der zweiten Periode geltend. Im XI. Jh. findet überwiegend ein bloßes Silbenzählen unter Nichtbeachtung der natürlichen Betonung statt, im XII. Jh. werden die Rhythmen regelmäßiger und einfacher, und der durchgreifende Reim scheidet die Strophen in gleichmäßige Verse. Am häufigsten kommt der paarweis gereimte Vers mit vier Hebungen vor. Neben der zweiteiligen Strophe begegnet man vielfach der dreiteiligen, also der sechszeiligen, der sogenannten Stabatstrophe. Dabei überwiegt der trochäische Rhythmus im sieben- bis achtsilbigen Vers. Auch acht- und zehnzeilige Strophen treten noch häufiger auf und oft so, daß nach dem Schluß der Sequenzen hin eine immer größere Erweiterung stattfindet. Bei Adams Sequenz [1]) „Lux convenit veneranda“ findet sich zum Schluß eine zehnzeilige und eine vierzehnzeilige Strophe. Solche Strophengebilde von wechselndem Umfang werden besonders häufig in der Uebergangszeit gewesen sein, als der Reim zuerst eindrang. In jener Zeit, d. h. um die Wende des XI. zum XII. Jhs. entstand die Sequenz „Ave Maria gratia plena“ [2]) Sie erfuhr sogleich eine außerordentliche Verbreitung. Blume zählt sie nicht zu den erstklassigen und schreibt ihr rasches Bekanntwerden — sie taucht in allen Ländern mehr oder minder gleichzeitig auf — dem Reiz der Neuheit zu; sie gehöre zu den ältesten der zweiten Epoche. Eine

[1]) Dreves, LIV, S. 198.
[2]) Ebenda S. 216.

ganze Flut von Nachbildungen folgte, auch wurden die Worte vielfach akrostichisch bei Nachbildungen benutzt.

Einer großen Beliebtheit erfreute sich ferner die Sequenz: „Ave praeclara maris stella“. Sie wird einerseits [1]) dem Hermanus Contractus zugeschrieben; Schubiger, Winterfeld und andere aber sehen Heinrich, den Lehrer Gottschalks von Limburg, als ihren Verfasser an. Bei Abfassung derselben schwebten dem Dichter in Rücksicht der Anlage offenbar die Nôtker'schen Muster vor Augen[2]). Eingangssatz und Schlußsatz stehen für sich, die übrigen Strophen korrespondieren, unter einigen Freiheiten, je zwei und zwei in der Melodie. Die Sätze sind jedoch länger als die Nôtker'schen, und die Tonart erscheint reizender und moderner als die früher bekannten. Diesen Eigenschaften verdankt die Sequenz wohl ihre schnelle Aufnahme in so vielen Troparien und Missalien. Auch werden lateinische und deutsche Sequenzen nach ihrem Muster gedichtet und schon frühzeitig wurde sie zum Volksgesang. Selbst ins Niederdeutsche wurde sie übersetzt, und Ende des XV. Jhs. gab Sebastian Brant sie mit der alten Melodie in neuer hochdeutscher Uebersetzung heraus. Doch auch in ihrer ursprünglichen Fassung lebte sie fort und hielt sich über fünf Jahrhunderte als einer der beliebtesten Gesänge. Schubiger[3]) erklärt, daß kunstverständige Männer ihr mehr Wert zuerkannten, als sechshundert Lasten von Kompositionen anderer Meister.

Verschiedene der lateinischen Nachahmungen verraten sich sofort durch den gleichen Wortlaut im Anfang:

Ave praeclara Barbara
„ „ Catherina
„ „ Margerita
„ praeclarum mundi lumen
„ praesignis martyr

[1]) Analecta hymnica L, s. 240 u. s. 308 ff.
[2]) Schubiger, D. Sängerschle. St. Gallens, § 56.
[3]) Die Sängerschule St. Gallens, § 56.

Derselben Melodie folgen auch:

Alme confessor et professor fidei
Laus tibi Christe.

Diese Sequenzen lehnen sich auch im Text stark an das Vorbild an. Im XI. Jh., wo auch die neugedichteten Sequenzen rhythmisch nachlässiger gebaut waren, wurde naturgemäß auch wenig Wert auf Uebereinstimmung im Rhythmus gelegt. In der Zahl der Silben nur mußte die Nachahmung dem Original entsprechen, doch kamen Abweichungen vor. Zum Teil beruhen diese auf Fehlern in den Hs.[1]), zum Teil gleichen Ligaturen in der Originalmelodie den Unterschied in der Silbenzahl aus. So stimmt die Nachahmung „Ave praeclara Barbara" im Eingang nicht mit der Verseinteilung des Originals überein; die erste Zeile hat eine Silbe weniger, die zweite eine Silbe mehr. Im dritten Doppelversikel weicht bei „Ave praesignis" der zweite Stollen ab usw. Aehnliches zeigt sich auch bei den deutschen Bearbeitungen, den Mariensequenzen aus Muri und Seckau. Da sie einen Maßstab bilden können, wie weit deutsche Sequenzendichtungen lat. Vorbildern in Bezug auf Rhythmus, Strophenbau und Wortlaut folgten, gehe ich näher auf sie ein.

§ 10. Die deutschen Mariensequenzen von St. Muri und Seckau.

Allgemeines.

Die Mariensequenzen von St. Muri und von Seckau[2]) stammen aus der zweiten Hälfte des XII. Jhs.[3]) und sind die ersten sicheren Beispiele für deutsche Sequenzen. Aus

[1]) Bartsch, Ueber die lat. Sequenzen d. Mittelalters.

[2]) Ferdinand Eichler (Zentralblat für Bibliothekswesen XXXV Jahrg. März/April 1917) weist nach, daß A. Schönbach die aus Seckau stammenden Handschriften fälschlich als St. Lambrechter bezeichnet hat. Sie gehörten fast alle dem Nonnenkloster zu Seckau, darunter auch Hs II 287, bisher als Mariensequenz aus St. Lambrecht in der Literatur angeführt. Sie meine ich mit dem Titel: Seckauer Sequenz.

[3]) Waag, Kl. Ged. des XI. und XII. Jhs. S. C V III und C IX.

den Eingängen „Ave vil liehtû maris stella“ und „Ave dû vil schôniu maris stella“ erkennt man sogleich ihre lateinische Vorlage, das „Ave praeclara maris stella“.

1. Die Sequenz von Muri und das Ave praeclara.

Die Sequenz von Muri ist in drei Hss. überliefert. Die Hs. A gehörte früher dem Kloster Muri im Aargau. Seit dessen Plünderung im Jahre 1841 galt sie als verschwunden, bis Kelle nachwies, daß sie noch im Hss. Schrank des Klosters Muri-Gries bei Bozen unter No. 99 steht. Dieser Kodex, der außerdem lateinische Gedichte einer Frau enthält, befand sich einst wohl im Benediktinerinnen-Konvent Hermetschvil in der Nähe von Muri.

Vielleicht ist die Sequenz hier verfaßt oder von einer Nonne eingetragen. Bemerkenswert ist, daß sie abweichend von der lateinischen Vorlage in mehreren Strophen Maria als Gottesmutter und ihre unverletzte Jungfräulichkeit besingt, ähnlich wie das A. M.. „Die Vorstellungen der Nonne“, sagt Winterfeld[1]) konzentrieren sich mit aller Gewalt auf diese eine Haupt- und Kernfrage ihres Lebens. Nonnen waren es, die dem hl. Hieronymus ängstliche Fragen vorlegten über die Jungfräulichkeit Marias: wurde diese von einzelnen Irrlehrern bestritten, was blieb Verdienstliches am Nonnenstande, an ihrem eigenen Kampfe wider Fleisch und Blut? Nonnen waren es, die vier Jahrhunderte später von ähnlichen Zweifeln gepeinigt den Anstoß gaben zu den dogmatischen Streitigkeiten über die Geburt aus der Jungfrau.“

Betreffs der Vorlage gibt Kelle[2]) die Möglichkeit zu, daß die Sequenz Ave praeclara dem Verfasser vorgelegen habe, da außer einzelnen Aussprüchen auch Gedanken entlehnt seien. Wenn man sie aber als Nachbildung[3]) bezeichne, so sei damit zuviel gesagt. Auch die Denkmäler[4]) sprechen dasselbe aus. Nur auf die Melodie sei die deutsche Sequenz gedichtet, doch dürfte man dabei nicht an eine

[1]) Frauendichtung im Mittelalter, S. 463.
[2]) Gesch. d. deutsch. Lit., s. 47.
[3]) Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, s. 88.
[4]) M. S. D, s. 255.

Uebereinstimmung von Note zu Note denken, denn an kleinen Modifikationen der Melodie fehle es nicht. Auch bei anderen Bearbeitungen von Sequenzen treten solche Aenderungen ein, wie Schubiger[1]) an der von Lachmann mitgeteilten Sequenz „In natale St. Stephani proto-martyris“ nachweist.

Außerdem sind zwei obd. Bruchstücke erhalten: Ba. und Bb., v. 1—51 und v. 1—39, in zwei Katalogen des Klosters Engelberg in Unterwalden; sie sind aus einem verschollenen Missale des Klosters eingetragen. Das dritte Bruchstück (C) v. 41—Schluß steht in dem sogenannten Gebetbuch der hl. Hildegard. Cod. lat. Mon. 935. Es ist in md. Mundart verfaßt.

Die Dichtung entstand, nach Lachmann, Müllenhoff, Waag, Steinmeyer und anderen in der zweiten Hälfte des XII. Jhs. Ich lasse hier zunächst das Ave praeclara mit der Melodiebeigabe nach Schubiger[1]) folgen, wobei die Noten durch übergeschriebene Buchstaben ersetzt werden. Beigesetzte Striche unterscheiden die Note von der entsprechenden tiefen Lage, Kursivdruck bezeichnet Viertelnoten, Antiqua halbe; Ligaturen sind durch Zusammenrücken der Buchstaben bezeichnet.

Sequentia de Beata Maria Virgine.

c f f g f b a g a
Ave, praeclara maris stella,
f e f a g f a a f
in lucem gentium, Maria,
f f d f g*f* f
divinitus orta.

a g g f g fg a
I. Euge, Dei porta,
c′ b c′ ab*ag* f
quae non aper . . . ta
f g a g fe d
veritatis lumen,
f g f a g a gf f
ipsum solem iustiti — ae
a c′ c′ ab*ag* f
indutum car — — ne
f d f g*f* f
ducis in orbem.

a g f g fg a
II. Virgo, decus mundi,
c′ b c′ ab*ag* f
regina coe — — li
f g a g fe d
praeelecta ut sol,
f g f a g f gf f
pulchra, lunaris ut fulgor,
a c′ c′ ab*ag* f
agnosce om — — nes
f d f g*f* f
te diligentes.

[1]) D. Sängerschule St. Gallens, s. 45.

III. f a c′ ab*ag* f
Te plenam, fi — — de
f c′ d′b b c′b a ga c′
virgam almae stirpis Jesse
f c′d′b c′ab*ag* f
nasciturum prio — — res
g a f g fe dc
desideraverant
f a c′ ab ag f
patres et prophetae.

IV. f a c′ ab*ag* f
Te, lignum vi — — — tae
f c′ d′ b c′ a ga c′
sancto rorante pneumate
f c′d′b c′ab*ag* f
parituram divi — — ni
g a f g fe dc
floris amygdalum
f a c′ ab ag f
signavit Gabriel.

V. f c′ d′ d′ c′
Tu agnum regem
f′c′ c′ d′ d′ c′ ab c′
terrae dominatorem
d′ c′c′b a
Moabitici
c′ c′a c′c′ f
de petra deserti
f c′ d′ c′d′e′f′
ad montem filiae
d′c′c′ ab*ag* f g f
Sion tra — — duxisti.

VI. f c′ d′ b c′
Tuque furentem
f′ c′d′ d′ c′ ab c′
Leviathan serpentem
d′ d′c′c′ a
tortuosumque
c′ c′ a c′c′ f
et vectem collidens
f e′ d′. c′ d′e′f′
damnoso crimine
d′c′ c′ ab*ag* f g f
mundum ex — — emisti.

VII. f c′ a c′ d′ c′ c′ b c′
Hinc gentium nos reliquiae
f c′ a c′ d′ c′ c′ b c′
tuae sub cultu memoriae,
f c′ c′ a c′
mirum in modum
f′ c′ d′d′c′
quem es enixa
d′ f′c′c′ba g a c′
propitiationis agnum
c′ c′ a c′ c′ d′e′ f′d′ c′
regnantem coelo aeternaliter
d′a b a g a a
devocamus ad aram
c′ c′ f g agabgf
mactandum mysterialiter.

VIII. f c′ a c′ c′ d′d′c′b c′
Hinc Manna verum Israelitis
f c′ a c′ d′ d′ c′ c′b c′
veris, veri Abrahae filiis,
f c′ c′a c′
admirantibus
f′ c′ d′d′c′
quondam Moysi
d′ f′ c′ c′b a g a c′
quod typus figurabat; iam nunc
c′ c′a c′c′ d′e′ f′ d′c′
abducto velo datur perspici;
d′a b a g b a
Ora, virgo, nos illo
c′ c′ f b a g agf
pane coeli dignos effici.

IX. f g f g a
Fac fontem dulcem
c′ c′ a c′ c′
quem in deserto
c′ d′ c′ b c′ a
petra praemonstravit
c′ b c′a a g a f g f
degustare cum sincera fide,

X. f g f g a
Fac igni sancto
c′ c′ a c′ c′
patrisque verbo,
c d′c′ b c′ a
quod rubus ut flammam
c′ b c′a a g a f g f
tu portasti, virgo mater facta,

a c′ b c′ *ag* f
renesque constringi

f g f g a
lotos in mari
c′ c′ c′ b a
anguem aeneum
c′ ag f g b ag a
in cruce speculari,

a c′c′bc′ *ag* f
pecuali pelle

f g f g a
distinctos pede
c′ c′ c′ b a
mundis labiis
c′ ag f g a bag a
cordeque propinquare.

XI. f a c′
Audi nos
f c′ d′c′b
nam te filius
c′b a g c′c′ a
nihil negans honorat.

XII. f a c′
Salva nos,
f c′ c′ d′ c′
Jesu, pro quibus
c b a g c′ c′a
virgo mater te orat.

XIII. f g fe d c d f f
Da fontem boni visere
f g a c′ a b g f
da purae mentis oculos
g g a b g f f
in te defigere

XIV f g fe d c d f f
Quo hausto sapientiae
f g a c′a b g f
saporem vitae valeat
g g a b g f f
mens intelligere.

XV. f c′c′ d′ b c′ a c′abg f b f g d
Christianismi fidem operibus redimire
d c d f g f
beatoque fine
f g f g a b a
ex huius incolatu
a g f a c′ ag f g dfgf f
saeculi, auctor, ad te transi — — re.

Da die lateinische Sequenz nicht regelmäßig durchgeführten Reim zeigt, ist die Zeilenlänge schwer zu erkennen. Die Strophen werden infolgedessen von den Herausgebern verschieden wiedergegeben. Bei Daniel[1]) und bei Neale erscheinen sie in Prosaschrift, bei Dreves[2]) und bei Mone[3]) stimmen die Zeilen nicht überein und es ist mir unwahrscheinlich, daß bei ihnen sowohl die melodischen Figuren als auch die vorhandenen Reime zu Grunde gelegt sind. Häufig schließt ein musikalischer Gedanke auf dem Grundton, und der nächste setzt auf diesem oder auf der Terz

[1]) Daniel, Thesaurus-Hymnologicus, No 36.
[2]) Dreves, Bd. L. 241.
[3]) Mone, Lat. Hymnen d. Mittelalters, No. 555.

oder Quinte wieder ein. Da diese Einteilung jedesmal mit der Gliederung durch die vorhandenen Reime zusammentrifft, gab ich sie danach mit den betreffenden Noten in Buchstabenschrift wieder.[1]) Im allgemeinen hat die deutsche Sequenz dieselbe Anordnung gewahrt, doch werden zuweilen zu Langzeilen Verse vereinigt, die im lat. Text einen Reim zeigen, wenigstens in einer der korrespondierenden Str., z. B. Str. II zu 5, 6, wo auch in der Melodie eine Pause entsteht nach einer Ligatur; die Schlußfigur setzt wieder auf f ein. Gliederung in Kurzzeilen durch Reim, abweichend von der dt. Seq., zeigt auch die lat. Str. X und ist demnach auch für Str. IX anzunehmen, obgleich die erste Hälfte von IX keinen Reim aufweist. Zu 2 Langzeilen vereinigt die deutsche Sequenz auch die Str. XI, XII, die im lat. Text zeilenweise mit einander reimen. Ueberall ist jedoch in den deutschen Strophen durch eine Caesur diese Gliederung wahrzunehmen. Zum genauen Vergleich der metrischen Form der Bearbeitungen mit ihrem Vorbild lasse ich die Strophenschemata der beiden Sequenzen folgen, zunächst das der Sequenz von St. Muri.

a. Entsprechung der Form der Sequenz von St. Muri zu der des Ave praeclara.

Ein Vergleich der Sequenz von St. Muri mit dem Ave praeclara ergibt Folgendes:

Ave praeclara.		Sequenz von St. Muri.
	Eingang.	
9 Silben 9 Töne		9 Silben 4 ⏑ a [2])
9 „ 9 „		9 „ 4 ⏑ a
6 „ 7 „		8 (7) [3]) „ 4 ⏑ a

Worte und Melodie stimmen überein, wenn man die Verschleifung bei „magede“ berücksichtigt.

---

[1]) Bei Schubiger findet sich die Str. mit Melodiebeigabe in Notenschrift.

[2]) Mit zweisilbiger Senkung nach der ersten Hebung.

[3]) Mit Verschleifung.

Ave praeclara.				Sequenz von St Muri.	
Strophe I a.					
6 Silben	8 Töne			7 (6) [1] Silben	3 ⌣ a
5 „	8 „			6 „	⌣ 3 ⌣ a
6 „	7 „			6 „	3 ⌣ b
8 „	9 „			8 „	⌣ 4 c
10 { 5 „	8 „	} 10		13 (11) [2] „	⌣ 5 ⌣ b
{ 6 „	6 „	}			

Trotz der Silbenungleicheit können beide Texte derselben Melodie folgen; in Z. 1 würden ohne Apokope zwei zweitönige Ligaturen ausgefüllt, Z. 2 wäre nur eine dreitönige auf „por(ta)“ anzusetzen. Z. 3 und 4 enthalten die gleiche Silbenzahl, Z. 5 könnte ohne Elision und Auflösung noch zwei Töne (wie im lat. Text am Schluß) binden.

Ave praeclara.				Sequenz von St Muri.	
Str. II. (I b).					
6 Silben	7 Töne			7 (6) [3] Silben	(⌣) 3 ⌣ d
5 „	8 „			8 (7) [4] „	⌣ 3 ⌣ d
6 „	7 „			6 „	3 ⌣ e
8 „	9 „			8 „	⌣ 4 f
10 { 5 „	8 „			10 „	⌣ 5 ⌣ e
{ 5 „	6 „				

Die beiden ersten Zeilen würden ohne Elision mit der Anzahl der Noten übereinstimmen, die beiden folgenden mit der Silbenzahl.

Str. III, (II a).					
5 Silben	8 Töne			7 (6) [4] Silben	3 ⌣ g
8 „	11 „			8 „	4 ⌣ g
13 { 7 „	10 „			13 (7+6) [5] „	5 ⌣ h (3 Dakt.)
{ 6 „	8 „			6 „	3 ⌣ h
6 „	8 „				

Die erste Zeile würde die viertönige Ligatur in eine drei- resp. zweitönige umwandeln. Die übrige Silbenzahl entspricht der Vorlage. In der 3. Zeile prägt sich der Ein-

[1]) Apokope des auslautenden e.
[2]) Elision des auslautenden e und eine Auflösung.
[3]) Elision des auslautenden e.
[4]) Mit Auflösung.
[5]) Mit Caesur hinter virsuonet.

schnitt nach einer mehrtönigen Ligatur in der deutschen Sequenz durch eine Caesur aus. Wir sehen demnach dieselbe Gliederung wie im Ave praeclara.

	Ave praeclara.			Sequenz v. St. Muri.		
				Str. IV. (II b).		
	5	Silben	8 Töne	6	Silben	3 ⌣ i
	8	„	9 „	8	„	4 ⌣ i
13	7	„	10 „	14 (8+6) [1]	„	⌣ 5 ⌣ k (3 Dakt.)
	6	„	8 „	7	„	3 ⌣ k
	6	„	8 „			

Bis auf Z. 2, in der die Silbenzahl gleich ist, hat die deutsche Sequenz immer eine überstehende Silbe. Sie läßt sich jedesmal in Ligaturen unterbringen.

Str. V. (III a).

5	Silben	5 Töne	6 Silben	3 ⌣ l
7	„	9 „	8 (7) „	⌣ 3 ⌣ l
5	„	5 „	5 „	3 m
6	„	6 „	7 „	⌣ 3 l
6	„	7 „	6 „	⌣ 3 m
6	„	10 „	6 „	3 ⌣ l

Für Z. 1 und 4, die eine Silbe zuviel enthalten, könnte man dreimal wiederholtes d′ [resp. dreimaliges c′] annehmen, statt zweimaligem d′ bezw. zweimaligem c′. Die anderen Zeilen stimmen.

Str. VI. (III b).

5	Silben	5 Töne	7 (6) [2] Silben	3 ⌣ n
7	„	8 „	8 (7) [3] „	3 ⌣ n 2 (1) Dakt.
5	„	5 „	5 „	3 o
6	„	6 „	7 „	⌣ 3 ⌣ p
6	„	7 „	5 „	⌣ 3 o
6	„	10 „	7 „	⌣ 3 ⌣ p

Es gilt dasselbe, wie in der vorhergehenden Strophe mit Ausnahme der beiden letzten Zeilen. Z. 5 muß eine zweitönige Ligatur erst bilden. Z. 6 könnte die erste zweitönige Bindung ausgefüllt werden.

---

[1]) Mit Caesur hinter wîbin.
[2]) Elision des auslautenden e.
[3]) Mit Auflösung.

Ave praeclara. Sequenz v: St Muri.

Str. VII. (IV a).

9 Silben	9 Töne	10 (9) [1] Silben	⏑4⏑q	
9 „	9 „	9 „	⏑3⏑q	2 Dakt.
5 „	5 „	4 „	⏑2 r	
5 „	5 „	6 (5) [1] „	2⏑s	1 Dakt.
9 „	9 „	11 (10) [1] „	⏑5 r	
10 „	10 „	10 „	⏑5 t	
7 „	7 „	8 (7 od. 6) „	3⏑s	
9 „	10 „	9 „	⏑4 t	

Mit Ausnahme von Z. 3 u. 5 stimmen die Silben überein. Z. 3 müßten einmal zwei Töne mit einer Silbe gebunden, Z. 5 eine Note hinzugefügt werden.

Str. VIII. (IV b).

10 Silben	10 Töne	9 Silben	⏑4⏑u	
10 „	10 „	9 „	⏑3⏑u	2 Dakt.
5 „	5 „	5 (4) [3] „	⏑2 v	
5 „	5 „	5 „	2⏑ x	1 Dakt.
9 „	9 „	10 „	⏑5 v	
10 „	10 „	11 (10) [1] „	⏑5 w	
7 „	7 „	6 „	3⏑x	
9 „	9 „	8 „	⏑4 w	

In allen Versen läßt sich volle Uebereinstimmung mit Str. VII im deutschen Text herstellen.

Str. IX. (V a).

10	5 Silben 5 Töne	10 (5+5) [4] Silben	4⏑(2⏑+2⏑)y	
	5 „ 5 „		2 Daktylen	
16	6 „ 6 „	17 (7+10) [5] „	8⏑(3⏑+5⏑)y	
	10 „ 10 „			
	6 „ 7 „	5 „	2⏑z	1 Dakt.
17	5 „ 5 „	16 (5+4+7) [6] „	6⏑(2⏑+2⏑+3⏑)	
	5 „ 5 „		z (2 Daktylen)	
	7 „ 9 „			

[1]) Elision (V. 4 u. 5 Apokope) eines auslautenden e.

[2]) Elision eines auslautenden e und ev. Auflösung.

[3]) Mit Auflösung.

[4]) Caesur hinter giniezin. Elision eines auslautenden e.

[5]) Caesur hinter frouwe, 17 Silben bei zweimaligem Fortfall eines unbetonten e, sonst 19.

[6]) Caesuren hinter virlougin und sîest.

Für die zweite deutsche Zeile mit drei überstehenden Silben sind drei Töne hinzufügen oder zwei erlaubte Elisionen vorzunehmen und ein Ton durch 2 Silben hindurch zu halten, wie sich aus der Caesur ergibt. Für die dritte sind zwei Töne zu binden. In der letzten Zeile wären vor der Caesur eine Ligatur von 2 Tönen für „sîest“ anzusetzen.

Str. X. (V b).

10	5 Silben 5 Töne 5 „ 5 „	11 (5+6) Silben [1]	4 ⏑ (2 ⏑ + ⏑ 2) 3 Daktyl.
16	6 „ 6 „ 10 „ 10 „	21 (19) (8+11) [2] „	9 ⏑ α (⏑ 4 + ⏑ 5 ⏑)
	6 „ 8 „	6 „	⏑ 2 ⏑ β 1 Daktyl.
17	5 „ 5 „ 5 „ 5 „ 7 „ 10 „	16 (4+5+7) [3] „	⏑ 7 ⏑ β (2+ ⏑ 2 ⏑ +3 ⏑) 2 Daktyl.

Zeile 1 wäre ein Ton zu verdoppeln. Z. 2 müßte eine Tonfigur von drei Tönen, 2 Töne vor der Caesur und einer nachher, hinzugefügt werden. In der letzten Zeile steht eine Silbe weniger als im lateinischen Text, es wären also zwei Töne zu binden.

Die musikalischen Sätze XI, XII, XIII, XIV sind zu der Strophe XI der deutschen Sequenz zusammengezogen.

Ave praeclara.

Str. XI.	XII, XIII, XIV
3+5+7 = 15 Silben	3+5+7 Töne
3+5+7 = 15 „	3+5+7 „
8 „	9 „
8 „	8 „
6 „	7 „
8 „	9 „
8 „	8 „
6 „	7 „

[1]) Caesur hinter giniezin.

[2]) Caesur hinter sune mit einer Apokope eines e und einer Auflösung.

[3]) Caesuren hinter in und frouwe.

Sequenz von St. Muri.

Str. XI.

15	(3+6+5)[1]	Silben	7 ⏑ γ (2+3+2 ⏑) 1 Dakt.
16 (15)[2]	= (3+7+5)	„	7 ⏑ γ (2+ ⏑ 3 ⏑ + 2 ⏑) 1 Dakt.
	9 (8)[3]	„	⏑ 4 δ
	8	„	⏑ 4 ε
	7	„	4 δ
	9 (8)[3]	„	⏑ 4 ζ
	9	„	⏑⏑ 4 η
	7	„	4 ζ

Die Silbenzahl stimmt mit der der Töne überein; nur in Z. 7 müßte eine zweitönige Ligatur neu erscheinen. Die gleichmäßige Tonfolge und Silbenfolge der Vorlage läßt aber die Caesuren der deutschen Seq. abweichend davon erscheinen, nur nach dem ersten Anruf wird sie zwingend durch das Beispiel des lat. Textes hervorgerufen. Die eingeklammerten addierten Zahlen sollen überall die Caesuren zeigen. Sie erweisen, daß in der deutschen Sequenz die gleiche oder eine ähnliche Gliederung in den längeren Verszeilen wie in der lat. entsteht und dadurch die Anpassung an die Vorlage noch deutlicher hervortritt. Durch den Reim werden sie dann zu größeren Einheiten zusammengefaßt.

Ave praeclara.			Sequenz v. St. Muri.
Schlußsatz.			
7+8 = 15 Silben	7+9 Töne	12 (4+8) Silben	6 ⏑ ϑ (2 ⏑ + 4 ⏑)
6 „	6 „	6 „	3 ⏑
7 „	7 „	8 (7)[4] „	4
10 „	14 „	7 „	3 ⏑ ϑ 1 Dakt.

In Zeile 1 und 4 sind Ligaturen zu bilden. Für Zeile 1 ist anzunehmen, daß der Anruf „frouwe“ durch mehrere Töne hindurch gehalten wurde; die Caesur vor den folgenden Tönen stimmt mit der Vorlage überein. In der Schlußzeile wurde wohl die letzte Ligatur erweitert.

---

[1]) Caesuren hinter bete, sun. eine Auflösung.
[2]) Caesuren hinter des, rûwe eine Elision.
[3]) Apokope eines e.
[4]) Ausfall des e in der Partikel ge (gi) vor l.

Dieser Vergleich möge uns zeigen, daß Unstimmigkeiten in Bezug auf Silbenzahl zweier Texte zu einer Melodie noch nicht auf Unsingbarkeit des einen schließen lassen. Der melodische Gang des Liedes bleibt derselbe, auch wenn Ligaturen durch Silben ausgefüllt oder Tonverdoppelungen oder Schlußfiguren hinzugefügt werden. Um aber mit Bestimmtheit den Nachweis der Vorlage erbringen zu können, ist die Notenbeigabe erforderlich. Doch auch hier prägten sich die Zeilen in der Melodie nicht immer aus, wenn kein Reim vorhanden ist, können die Strophen verschieden eingeteilt werden. Erst der streng durchgeführte Reim führt klare Gliederung herbei.

Der Rhythmus wird möglichst getreu wiedergegeben, so finden wir in Str. IX und X die reinen Daktylen und die mit Trochaen gemischten der lateinischen Vorlage wieder, auch in den anderen Strophen IV, VII, XI kommen vereinzelte im Anschluß an die lateinische Sequenz vor. Wir fanden in der Sequenz v. St. Muri also einen durchgehend formalen Anschluß an seine Vorlage, Strophenzahl, Zeilenzahl, eine strenge Durchführung der Doppelversikel, meist auch der Rhythmus blieben gewahrt.

b) Verhältnis des Inhalts des Ave praeclara zur Sequenz von St. Muri.

Der Text der Sequenz von St. Muri bringt in den ersten Zeilen eine Uebertragung der lateinischen Worte. „Divinitus orta“ ist nicht wiedergegeben, statt dessen wird Maria als „lucerna“ aller Jungfrauen gepriesen. Vielleicht gibt sich in dieser Abweichung, in der sofortigen und anschließenden Hervorhebung Marias als des leuchtenden Vorbildes für alle Jungfrauen, die Verfasserschaft einer Nonne kund.

Auch die beiden ersten Zeilen der Str. I schließen sich noch eng an. Abweichendes bringt Z. 8, die auf die Reinheit der Jungfrau, als sie den Weltenschöpfer gebar, hinweist.

Von der zweiten Strophe wird nur die Anrede „Regina coeli“ als „des himiles chuniginne“ beibehalten. Statt der

Lobpreisungen und des allgemeineren „agnosce omnes te diligentes“ tritt die Persönlichkeit des Verfassers selber hervor mit der Bitte, dem Betenden rechte Worte zu verleihen, daß er Gott Vater, Sohn und den hl. Geist loben könne.

Während Str. 3 in direkter Anrede (die auch in den folgenden drei Str. beibehalten wird): „te plenam fide, virgam almae stirpis Jesse“ darauf hinweist, daß schon die Väter und Propheten früherer Zeit sie herbeisehnten, rühmt die deutsche Sequenz ihre makellose Jungfrauenschaft — sie hat gesühnt, was Eva durch Ungehorsam verdarb.

In Str. 4 wird in beiden Dichtungen auf Gabriel hingewiesen. Ave praeclara beschränkt sich aber auf unpersönliche Reflektionen; Gabriel zeigte an, daß Maria, das „lignum vitae sanctae rorante pneumate“, durch den hl. Geist eine göttliche Mandelblüte hervorbringen werde.

Dagegen wendet sich die deutsche Sequenz in persönlicher Bitte um Hilfe an Maria und sucht Trost in der Ehre, die Gott ihr vor allen Weibern zuteil werden ließ. Vielleicht verrät sich in: „trôst uns arme dur die êre“ erneut die Verfasserschaft einer Frau.

Die nächste Str. verfolgt den Gedanken weiter, das Erschrecken Marias und ihre Scham bei der Verkündigung, daß sie in wunderbarer Weise Mutter eines Kindes werden würde. Die lateinische Str. hingegen rühmt sie, die das Lamm, den König und Herrscher von der Felswüste bis Golgatha führte.

Str. 6 zeigt wieder Anklänge in dem Ausdruck: „der die helle brach = vectem collidens.“ Aber während die lateinische Str. ausführt, wie Maria die Welt befreite von dem Bösen, der rasenden, sich windenden Schlange, bleiben die deutschen Verse bei dem Wunder stehen, daß Maria Jungfrau blieb, trotzdem ihr Leib den Vernichter der Hölle trug.

Die lat. Str. 7 bezieht sich auf Jesus, das Lamm der Versöhnung, den ewigen Herrscher des Himmels, dessen Opferung im Abendmahl der Dichter unter Anbetung Marias gedenkt, da sie ihn in wunderbarer Weise gebar. Auf diese wunder-

same Geburt gehen die deutschen Verse allein ein. Maria wird als Pforte der Seligkeit bezeichnet; ihre Mutterschaft begann, als sie Gottes Wort empfing. Er, dem Christen, Juden und Heiden angehören, der von unendlicher Gnade ist, erwählte sie, das Kleinod unter den Jungfrauen, daß er durch sie geboren werde.

Str. 8 des Ave praeclara nennt Jesum „das wahre Manna", das von den Israeliten und Moses einst in allegorischer Weise als Speise, jetzt aber in Wirklichkeit angeschaut werde, und bittet die Jungfrau, uns dieses Himmelbrotes würdig zu machen.

Auch die Sequenz von St. Muri gibt Christus den Namen: „daz lebende brôt", die typologische Erörterung erfolgt jedoch nicht, sondern in lieblicher Weise wird der Gedanke ausgesponnen, daß dieser Gott selber als ein Kind an Marias Brust lag, seine Händlein ihre Brust ergriffen, sein Mündlein sich ihr entgegenstreckte. Der Ausruf: „ôwe, kuniginne, waz gnâden got an dir bigie", sehnsuchtsvoll und bewundernd, schließt die anmutige Scene. Nach meiner Meinung konnte nur eine Frau sich so innig in diese Darstellung versenken, dies Bild ausmalen.

Str. IX enthält die Bitte, Jesum, wiederum in typologisch-allegorischer Einkleidung, als „fontem dulcem" der „petra in deserto", als „anguem aeneum", recht genießen und betrachten zu können; die deutsche Sequenz dagegen fleht um Glauben, die Mutter des Erbarmens recht zu erkennen.

Str. X führt die alttestamentliche Einkleidung weiter: die recht Bereiteten möchten sich dem heiligen Feuer und Worte Gottes, das Maria trug wie Mosis Busch die Flamme, mit reinen Herzen und Lippen nahen können. Korrespondierend zu dem „fac" dieser und der vorhergehenden Str. beginnt die deutsche Sequenz ebenfalls jedesmal mit: „Lâ mich". Sie fährt aber einfach hier fort: Laß mich genießen, daß du in dieser Welt einmal mit deinem Sohne lebtest, wie du ihn ergriffst und an dich zogst. Gesegnet seist du um des Kindes willen!

Es folgt erneut in der Sequenz von St. Muri, Str. 11, die Bitte um Hilfe an Maria, da sie den Sohn stets gütig finde.

In der lateinischen Sequenz setzt auch mit Str. XI das Gebet um ihre Fürbitte ein: „Audi nos". Der Sohn ehre sie, wenn er ihr nichts verweigere.

Str. XII und die folgenden wenden sich an den Sohn selber: „Errette uns, für die die jungfräuliche Mutter fleht, daß wir reinen Sinnes die Augen auf dich richten". Damit wir die Weisheit des Lebens verstehen und lernen, den Christenglauben mit guten Werken zieren und nach seligem Ende aus dieser Welt zu Jesus gelangen können.

Der Schluß, Str. 12, in der deutschen Sequenz wendet sich wieder an Maria, sie möge der Seele in der letzten Stunde zu Hilfe kommen: „Denn ich glaube, daß du beides bist, Mutter und Jungfrau".

Es wird also in der Sequenz von St. Muri der Gedanke der Jungfrauen- und Mutterschaft zum Schluß wieder aufgenommen. Wie ein Motiv zieht er sich durch das ganze Lied hindurch. Diese Bearbeitung der lateinischen Sequenz, die ganze Behandlung des Stoffes zeugt m. E. von der Verfasserschaft einer Nonne. So konnte nur eine Frau den Stoff gestalten. Manche Abweichungen erklären sich vielleicht auch dadurch, daß es einer Frau nicht liegt, in unpersönlichen Reflexionen und Abstraktionen sich zu ergehen; ihrer Eigenart entspricht vielmehr das Anschauliche, Konkrete. — Auch der Fundort wäre als Beweis anzuführen: wie (S. 45) erwähnt, stammt der Kodex wahrscheinlich aus dem Benediktinerinnen-Konvent Hermetschvil. Ebenso widerspricht der persönliche Charakter mit dem Hervortreten des Ich eigentlich dem Grundsatz der Sequenz. Dreves[1]) bezeichnet das „prägnante Hervortreten des Ich des Dichters bezw. des Beters" als Kennzeichen der Reimgebete oder Leselieder, man könne diese Poesie füglich als die Ichdichtung im Gegensatz zur liturgischen Wir-Dichtung be-

[1]) Analecta Hymnica, Bd. XV Vorwort.

zeichnen. Wie wir jedoch in der Sequenz von Muri sehen, trägt schon die Anwendung der deutschen Sprache und die offensichtliche Bearbeitung durch eine Frau (?) sofort einen persönlichen Charakter in die Dichtung hinein. Wenn demnach im A. M. das Ich häufiger hervortritt, so ist damit kein Beweis erbracht, daß es der Lesepoesie zuzurechnen ist.

2. Die Seckauer Sequenz in ihrem Verhältnis zum Ave praeclara.

Die Mariensequenz aus Seckau in Steiermark findet sich in der Pergamenthandschrift Nr. 287 auf der Universitätsbibliothek zu Graz. Hier ist das Gedicht auf S. 8b mit der Bezeichnung „Sequentia" eingetragen. Ueberschrift und Strophenanfänge heben sich durch rote Buchstaben heraus. Das folgende Blatt ist herausgeschnitten. Das Gedicht verrät in den ersten Strophen sein Vorbild, unterscheidet sich jedoch von ihm durch die geringere Länge und teils durch den Inhalt. Da man nicht weiß, ob sich noch weitere Strophen anschlossen, wird es für ein Bruchstück gehalten. Steinmeyer[1]) meint, daß zum mindesten die Anrufung der Jungfrau um ihre Fürbitte fehle. Unter der Bezeichnung „Uebersetzung"[2]) des Ave praeclara bei Mone[3]) ist keine wörtliche Uebertragung zu verstehen. Es finden sich eine größere Anzahl von Abweichungen. Der Ausdruck „Nachbildung" bei Schubiger für die deutsche Sequenz wird von Müllenhoff beanstandet.

Die Sequenz Ave praeclara besteht, wie wir sehen, (vgl. S. 46) aus 14 Strophen, die je zwei und zwei in Melodie und Form einander entsprechen und aus dem selbstständig behandelten Eingangs- und Schlußsatz, und die Sequenz v. Muri folgte in formaler Hinsicht ziemlich sorgfältig. Die Mariensequenz aus Seckau hat dagegen nur sechs Strophen und einen Eingangssatz. Fanden wir in der Seq. von Muri eine strenge Durchführung der Doppelversikel,

[1]) M. S. D., II [3], s. 252.
[2]) M. S. D., ebenda.
[3]) Mone, Bd. II, Nr. 555, s. 355.

so korrespondieren in der Seck. Seq. die Strophen untereinander durchaus nicht genau. Die Daktylen, die hier in der fünften, in der lateinischen Sequenz in der neunten Strophe auftreten, bleiben ohne Gegenstrophe. Ebenso steht die letzte achtzeilige Strophe für sich. Nun schließen jedoch alle Melodiesätze, mit Ausnahme der daktylischen Sätze, die auf der Terz ausklingen, auf dem Grundton, auf f, demnach konnte wohl jede der Strophen als Schlußsatz dienen. Mir scheint es wahrscheinlich, daß die siebente achtzeilige lateinische Strophe mit ihrer Melodie der achtzeiligen Schlußstrophe der Seckauer Sequenz zu Grunde gelegt ist. Die Silbenzahl würde ungefähr stimmen, wenn der zweite Melodiesatz: mirum in modum quem es enixa, erst an dritter Stelle auftreten würde in der deutschen Sequenz. Die Verwechslung oder Umstellung konnte leicht eintreten, da die erste melodische Figur: „hinc gentium nos reliquiae“ oder „tuae sub cultu memoriae“ auf c, der Quinte, schließt wie der folgende Satz, sich also dieselbe Anknüpfung für die Tonfiguren: „propitiationis agnum“ ergibt. Vielleicht wurde die Sequenz nach Erinnerungen der Melodie und Worte gedichtet; die erstere hatte sich eingeprägt, später ließ den Verfasser das Gedächtnis mehr im Stich. Außerdem scheint er in Bezug auf Metrik ungeschult gewesen zu sein und wenig Ahnung gehabt zu haben vom Bau einer Sequenz.

Strophenschemata der Sequenz Ave praelara und der Mariensequenz von Seckau.

Ave Praeclara	Mariensequenz v. Seckau
	Eingang
9 Silben 9 Töne	10 Silben 5 ⌣ a
9 „ 9 „	9 „ ⌣ 4 ⌣ a
6 „ 7 „	6 „ 3 ⌣ a
	Erste Strophe
6 Silben 8 Töne	6 Silben 3 ⌣ b (b Abschwäch. des a : e)
5 „ 8 „	7 „ 4 ⌣ b
6 „ 7 „	6 „ ⌣ 4 c
8 „ 9 „	8 „ ⌣ 4 c
5 „ 8 „	8 „ ⌣ 4 ⌣ b[1])
5 „ 6 „	8 „ 4 ⌣ b

[1]) Nur die Ableitungssilben reimen.

		Zweite Strophe			
6 Silben	7 Töne	6 Silben	(8)[1]	3	d (4 ⌣ e)
5 „	8 „	6 „	od. 5[2]	3	⌣ e
6 „	7 „	8 „	od. 7[3]	4	⌣ f
8 „	9 „	6 „		3	⌣ f
5 „	8 „	9 „	od. 8[3]	⌣ 4	⌣ g
5 „	6 „	13 „		6	⌣ g

Beim Eingangssatz und den beiden ersten Strophen kann trotz der abweichenden Silbenzahl doch ein Ausgleich zustande kommen. Die erste Zeile des Eingangs zeigt eine überzählige Silbe. Hier könnte das zweimalige f der Melodie durch dreimaliges (bei: vil schôniu) ersetzt werden. In der ersten Strophe entfallen auf (a)per(ta) Z. 2 und car(ne) Z. 5 je vier Töne; durch Auflösung dieser Ligaturen lassen sich leicht die zwei und drei über den lateinischen Text hinausstehenden Silben unterbringen. Für die drei Silben der sechsten Zeile müßte eine Tonfigur hinzugefügt werden. In den Melodiesätzen der Sequenzen finden wir häufiger die Schlußnote verdoppelt oder Tonumspielungen der letzten Silbe. Unterschiede in dieser Art finden sich auch bei korrespondierenden lateinischen Strophen. Für die zweite Strophe herrscht melodische Uebereinstimmung bei Berücksichtigung der Verschleifungen und Elisionen mit Ausnahme der letzten Zeile, in der die deutsche Sequenz um 7 Silben die Notenzahl der lateinischen übersteigt. Hier mußten schon größere Aenderungen vorgenommen werden, falls die Strophe gesungen wurde. Die Zeile zeigt auch keine Korrespondenz zu der Strophe vorher.

Die folgenden Strophen, die sich auch inhaltlich stark unterscheiden, zeigen nicht deutlich Korrespondenz in Rhythmus und Silbenzahl zu den lateinischen Strophen, sodaß es nicht klar ist, welchen Melodien sie folgen sollten. In der Form scheiden sie sich schon durch ihre Sechszeilig-

[1]) Mit eingesetztem (wunne) nach M. S. D. 8 Silben.

[2]) Mit Elision des auslautenden e

[3]) Mit Verschleifung auf der Hebung, um sich den Silben oder Tönen anzupassen.

keit von der durch die melodischen Figuren bedingten Fünfzeiligkeit der Vorlage, deshalb würden sie besser zu Str. 5 des Ave praeclara passen. Allerdings zeigen sich noch lose Beziehungen zu dem Inhalt der vierten und fünften Strophe. Da beide deutsche Strophen auch untereinander schlecht korrespondieren, wähle ich zum Vergleich die regelmäßigere vierte: „Dû bist eine".

Ave praeclara. Str III. (Entspricht im Inhalt)	Mariensequenz v. Seckau. Str. III.
	11 Silben 6 ∪ g.
	10 (9)[1]) „ ∪ 4 ∪ g
	7 (6)[1]) „ 3 ∪ h
	10 „ ∪ 4 ∪ h
	7 „ ∪ 4 i
	7 „ 4 i

Ave praeclara. IV. Str.				Mariensequenz v. Seckau. V. Str. IV. (knüpft inhaltlich an 4 an)			
5 Silben 8 Töne				5 Silben 5 Töne			6 Silb. 3 ∪ k
8 „ 9 „	12	7 „ 9 „	14	14	6 (5)[2]) „	2 ∪ l Eve	
7 „ 10 „		5 „ 5 „			8 (7)[1]) „	4 m	
6 „ 8 „		6 „ 6 „			6 „	4 m	
6 „ 8 „		6 „ 7 „			8 (7)[2]) „	4 n	
		6 „ 10 „			13 (12)[1]) „	6 ∪ n.	

Zwischen der zweiten und dritten Zeile war vielleicht rhythmisch kein scharfer Einschnitt. In melodischer Hinsicht schließen sich die Töne in einfacher Aufwärts- und Abwärtsbewegung aneinander an. Die anderen Zeilen würden stimmen bis auf die letzte. Um die überzähligen Silben einzugliedern, könnte statt der zweimaligen Wiederholung des c′ auf Sion eine dreimalige eintreten, außerdem der Schlußton verdoppelt werden.

Str. 5 sucht scheinbar den lateinischen Rhythmus von Str. 9 wiederzugeben. Sie ist dreizeilig und zeigt keine Doppelversikel, auch Strophenresponsion ist nicht vorhanden. Ihre Gegenüberstellung zu Str. IX ergibt Folgendes:

[1]) Mit Elision des auslautenden e.
[2]) Mit Verschleifung.

	Ave praeclara. Str. IX.		Mariensequenz v. Seckau. Str. V.	
10	5 Silben 5 Töne	10	11 (10 [1]) Silben 4 ⏑ o,2 Daktyl.	10
	5 „ 5 „			
16	6 „ 6 „	16	12 (11 [1]) „ 4 ⏑ o,2 „	16
	10 „ 10 „			
	6 „ 6 „		17 „ ⏑ 8 ⏑ o.	
17	5 „ 5 „	19		
	5 „ 5 „			
	7 „ 9 „			

In der Seckauer Sequenz würden 14 Silben fehlen. Man könnte daher annehmen, daß die Melodie einer anderen Sequenz zu Grunde gelegt ist, oder daß der erste musikalische Satz wiederholt wurde (wozu auch der Rhythmus stimmt) und der zweite musikalische Satz den Schluß dieser Strophe bildete. Die achtzeilige Strophe stelle ich zu der siebenten achtzeiligen des Ave praeclara.

	Ave praeclara. Str. VII.		Mariensequenz v. Seckau. Str. VI.	
	9 Silben 9 Töne		6 Silben 3 ⏑ a	
	9 „ 9 „		7 „ ⏑ 3 ⏑ a	
	5 „ 5 „		5 [2]) „ 3 p	
14	5 „ 5 „	14	9 „ 4 p	14
	9 „ 9 „		5 „ ⏑ 2 ⏑ q	
17	10 „ 10 „	15	6 „ 3 ⏑ 9	15
	7 „ 7 „		10 (9) „ ⏑ 4 ⏑ r	
	9 „ 10 „		9 „ 4 ⏑ r	

Für die erste und zweite Zeile müßten einige Ligaturen eintreten, Zeile 3 stimmt überein. Zwischen Z. 4 und 5 ist melodisch kein scharfer Einschnitt, die Gesamtzahl von 14 Silben ist die gleiche. Aehnliches wäre von Z. 6, 7 zu sagen; hier müßte jedoch für zwei Silben eine Ligatur eintreten. Zeile 8 hat die gleiche Silbenzahl.

Was die Reime betrifft, so sind sie nicht immer rein: chuniginne: gimme; minnent: dingent; wuocher: muoter.

[1]) Als daktylischer Vers mit einer Elision (bezw. Synkope).

[2]) 6 Silben wenn man mit Wallner Br. Beitr. 43, 177 Alinc statt Mait ließt.

Auf das e der Endung beschränken sie sich in: natûre: bræhte; ebenso nach Ersetzung der lat. a-Endung durch e: porte (statt porta): gebære; Eve (statt Eva): stamme. Durch Konjektur mit M. S. D. herzustellen sind die Reime: maget wunne: sunne (10) und ê: prophetae (statt wîssagen) 20.) Die metrische Form der Seckauer Sequenz zeigt also zunächst Anschluß an die Vorlage, von Str. III an aber starke Abweichungen. Von getreuer Beibehaltung des Tonganges und der äußeren Form kann man nicht mehr sprechen, die Zeilen wachsen über das Maß der Vorlage und der eigenen korrespondierenden Strophen hinaus, teils fehlen die entsprechenden Strophen ganz. Noch andere Freiheiten zeigen sich: von den Melodiesätzen werden einige herausgegriffen, — wenn nicht gar aus anderen Sequenzen genommen — und der Strophenform zu Grunde gelegt; ähnlich werden auch einige Gedanken aus der Sequenz festgehalten und weitergeführt.

b) Verhältnis des Inhalts der Seckauer Sequenz zum Ave praeclara.

In der Eingangsstrophe ist „in lucem gentium“ durch: „ze saelden aller diet“ wiedergegeben. Statt „divinitus orta“ wird auf die Gottesmutterschaft hingewiesen. Das „lumen veritatis“ und „solem justitiae“ wird zusammengefaßt zur „sunne der wârheit“ in der ersten Strophe; dabei wird ein Hinweis auf die „maidelîche reinecheit“ hinzugefügt. Statt „ducis in orbem“ erscheint „got ze dirre werlte bræhte“.

In der zweiten Strophe wird „virgo decus mundi“ durch „maget aller maget (wunne)“ wiedergegeben. Wallner[2]) will statt dessen maget aller werlte wunne herstellen und bemerkt, daß es in den lateinischen Hymnen fast ebenso häufig „decus virginum“ als „virgo virginum“ heißt; dem

[1]) Wallner Br. Beiträge 43, S. 176 will statt dieser so nahe liegenden Aenderung das überlieferte „dîn ê“ durch „dîn betagen“ ersetzen. Das ê entspricht dem priores des Originals.

[2]) Braune, Beiträge 43, s. 176.

Schreiber sei wohl die gewöhnliche Formel in die Feder gekommen.

Die Bezeichnungen „regina coeli", „praeelecta ut sol" folgen wegen des Reimes in anderer Reihenfolge. Der Vergleich „ut fulgor lunaris" wird als „dirre werlte gimme" wiedergegeben. Neu hinzugefügt ist die letzte Zeile: „und mit rehtem glouben ze dînen gnâden dingent", um einen Reim auf „minnent" zu gewinnen.

Die dritte Strophe des Ave praeclara bringt die Auslegung der Jesaiasstelle, die Maria als „virgam almae stirpis Jesse" bezeichnet, die patres et prophetae ersehnten. Die deutsche Sequenz geht auf das konkretere Beispiel des Aaronstabes ein und fügt ebenfalls hinzu: „die alten vater dîn ê wunschten und die prophetae".

Von der nächsten Strophe greift die deutsche Sequenz nur das „lignum vitae" auf und führt den Gedanken aus, daß wir durch Eva des ewigen Lebens verlustig gingen, als sie Gottes Gebot übertrat. [Diemer las ursprünglich v. 22 „Dû bist „eine flamme", ... Steinmeyer[1]) wies nach, daß „eine stamme" überliefert sei und schob „ein" ein: „du bist eine ein stamme". Jetzt glaubt Wallner[2]) durch die Silbentrennung: „eine st/amme = tu es sola nutrix vitae" zur richtigen Auslegung dieser Stelle zu kommen. Er erklärt „Gottes Amme, dei nutrix" sei ein beliebtes Beiwort Mariens, und weist auf 20 altd. und einige lat. Belege bei Salzer hin. Ganz entschieden möchte ich mich gegen diese Auffassung wenden, denn erstens würde durch diese Lesung garnicht der Begriff: „dei nutrix" erscheinen, da die Zeilen lauten: „du bist eine stamme des lebens daz Eva in dem paradyse verlôs", und zweitens sollte sicher mit diesem Ausdruck das „lignum vitae" der Vorlage wiedergegeben werden.] Aus derselben Strophe wird auch die Gestalt Gabriels für die beiden folgenden festgehalten. Der Gedanke

[1]) M. S. D. [3] Anm. II, 252.
[2]) Beiträge 43, 177.

daß Gabriel Träger der Heilsbotschaft wurde, seine Worte: als „Magd[1]) wirst du schwanger, Gott selber ist es, den du gebierst", und ihre Wirkung bilden den Inhalt. Aehnlich heißt es in „Ave maris stella"[2]) „Gabrielis ore et superno rore tu es fecundata".

Ist nun die Sequenz wirklich ein Bruchstück? Vielleicht sah der Dichter sein Unvermögen ein, eine deutsche Sequenz in engem Anschluß an die Vorlage zu schaffen. Nach ziemlich sorgfältiger Uebertragung der ersten Zeilen, in denen sich hie und da schon eine andere Auffassung bemerkbar macht, dehnt sich die zweite Strophe durch einen Zusatz, während die folgenden willkürlich einen Gedanken aufgreifen nnd ausspinnen. Diese Eigenmächtigkeit, die sich auch in der äußeren Form spiegelt, mag aber auch darauf hindeuten, daß der Dichter garnicht beabsichtigte, genau dem lateinischen Vorbild zu lolgen.

Wäre er aber in derselben Weise fortgefahren, wie in der Ausgestaltung von Str. 4 des Ave praeclara zu seinen Str. 4—6, wo der Inhalt von 6 lateinischen Versen in 17 deutschen wiedergegeben ist, so würde ein umfangreicher Leich entstanden sein, ein Gedicht, das dann direkt eine Parallele bieten könnte zum A. M. Auch in anderer Hinsicht könnte man diese Sequenz zum Vergleich heranziehen. Trotz der offensichtlichen Vorlage ist die Strophenresponsion sehr schlecht gewahrt; die beiden letzten Strophen stehen ganz für sich, und ob und in welcher Weise vielleicht in den folgenden Strophen eine Responsion geschaffen war, ist unerweislich.

Ferner bietet die Seckauer Sequenz auch darin etwas Aehnliches wie das A. M., daß auch hier an eine trochäische kurzzeilige Strophe sich eine Gruppe von daktylischen Versen, v. 28—30 anschließt.

[1]) oder nach Wallner nicht Mait sondern Alait = alinc unversehrt, als Wiedergabe eines der ständigen Beiwörter Mariens: integerrima, inviolata, intacta. Der Sinn bleibt derselbe.

[2]) Mone II, Nr. 496.

Die Hs. bricht nach der 6. Str. ab, die Frage nach der Absicht und der Ausführung des Dichters bleibt uns unbeantwortet.

3. Zusammenfassende Bemerkungen.

Aus alledem geht hervor, daß bei der Bearbeitung von lateinischen Sequenzen das Haupterfordernis für eine Nachdichtung in der Uebereinstimmung von Silben- und Verszahl liegt, daß aber Abweichungen häufig vorkommen und zu erklären sind durch Ausfüllung von Ligaturen der Originalmelodie oder Neubildungen solcher Bindungen von Tönen. Wo keine Neumen erhalten sind, ist es natürlich unmöglich, festzustellen, ob fehlerhafte Str. gebaut sind.

Die Melodiesätze werden nicht immer in derselben Reihenfolge benutzt, wie aus der Seckauer Bearbeitung hervorgeht. Es können einzelne herausgehoben werden, oder auch — was häufiger in Sequenzen der Uebergangszeit als der zweiten Periode zu beobachten ist — mit musikalischen Sätzen anderer Sequenzen verbunden werden. Erweiterung durch Strophenpaare oder Fortlassung einzelner Strophen findet sich z. B. nach Blume[1]) Bd. LIV Nr. 214; Bd. LIII, 164 und 170. Ebenso ist Bd. LIII, 219 ein ganzes Stück kürzer als Bd. LIII, 128 und 181 und 140, die nach derselben Melodie gehen. Eingefügte Versus zeigen sich auch Bd. LIII, 170 und LIII, 181 etc. Besonderes Charakteristikum der Sequenzen der ersten Periode und der Uebergangszeit ist der Wechsel von längeren und kürzeren Verszeilen; durch sie kennzeichnen sich sogleich die Bearbeitungen und unterscheiden sich von den Hymnen, mit denen sie inhaltlich viel Gemeinsames haben. Erst der Reim schafft in der zweiten Periode Regelmäßigkeit.

Der Inhalt zeigt häufig Anlehnungen an andere Sequenzen, einzelne Gedanken können auch benutzt und anders ausgeführt werden. Auch dabei liefern verschiedene Sequenzen oder Traditionen den Stoff. Der engste Anschluß an die Vorlage zeigt sich im Eingang der Sequenz. Hier ist wortgetreue Anknüpfung die Regel; aus den ersten Zeilen

läßt sich sogleich das Vorbild herauslesen. Stoff und Formen waren dabei internationales Gut, das frei zur Benutzung stand.

Hiermit hätten wir die Grundlage zur Beurteilung des A. M. gefunden. Wie in den deutschen Bearbeitungen eine lateinische Sequenz frei erweitert und zuweilen auch formal umgestaltet wurde oder — wie bei der Seckauer Sequenz — vielleicht auch (mehrere Sequenzen) als Beispiel dienten, so könnte man sich das A. M. in ähnlicher Weise entstanden denken und erhielte damit einen Maßstab für seine Beurteilung.

IV. Das Arnsteiner Mariengebet als eine Dichtung unter dem Einfluß der Sequenz.

§ 11. Der strophische Charakter des Arnsteiner Mariengebetes.

Gehen wir beim A. M. vom Sequenzencharakter aus, so erklären sich die eigenartigen „Daktylen“ sehr leicht. Die Sequenz Ave praeclara würde gleich ein Beispiel für den Wechsel von vierzeiligen Strophen, — von mehr als achtsilbigen Versen – bilden, die als Strophe und Gegenstrophe zwischen andere kürzerzeilige eingeschlossen sind. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß wir in dieser lateinischen Sequenz die Vorlage für das A. M. zu sehen hätten, doch finden sich manche Anklänge. Daß gerade der strophische Charakter des Gedichts gegen die Zugehörigkeit zur Lesepoesie spricht, geht aus Untersuchungen von Dreves[1]) hervor. Er sagt: „Von den metrischen Eigentümlichkeiten bietet nur das Fehlen strophischer Gliederung, deren die liturgische Poesie nicht entbehren kann, für einzelne Lieder ein zuverlässiges Unterscheidungszeichen.“ Im übrigen seien alle Dichtungsformen in den Reimgebeten zulässig, seltener aber finde sich ein Wechsel des Metrums innerhalb desselben Stücks, selten schlechthin streng eingehaltener Sequenzenbau. Die Strophen der Sündenklage (v. Z. 120 ab) zeichnen sich zwar durch

[1]) Analecta Hymnica, Vorwort zu Bd. XV.

größere Gleichmäßigkeit aus, doch unterscheiden sie sich von denen der Hymnen durch ihre wechselnde Zeilenzahl, von der Lesepoesie durch die Kürze der Absätze; die Strophenform tritt deutlich hervor. Ferner kann man bei vielen Strophen jene Zweiteiligkeit nachweisen, die für die Sequenzen charakteristisch ist. Daß man für Rhythmus und Strophenbau Entsprechendes in der mittellateinischen Lyrik, besonders in der Form der Sequenzen findet, möchte ich durch einen Vergleich erweisen.

1. Strophenbau und Rhythmus der mittellateinischen Sequenzen und des Arnsteiner Mariengebets.

Es kommen für den metrischen Vergleich mit dem A. M., wie früher erwähnt, hauptsächlich die Sequenzen der Uebergangszeit in Betracht, bei denen Zeilen- und Silbenzahl durch den Reim erwiesen ist, denn die Melodie bezeichnete keine scharfen Einschnitte, wie die verschiedene Verseinteilung der Stollen in gereimten Nachbildungen deutlich zeigt. Bei den Sequenzen der ersten Periode habe ich diejenigen berücksichtigt, deren Rhythmus in Nachdichtungen oder in korrespondierenden Strophen wiederkehrt.

Im „Ave Maria gratia plena“ (Dreves LIV, 216) folgen aufeinander ein zweizeiliger Eingang, zwei 6-, eine 10-, eine 8-. eine 6-, eine 8-, und eine 6 zeilige Strophe incl. Gegenstrophe und ein vierzeiliger Schluß.

Im „Ave praeclara“ finden sich nach deutscher Auffassung, wie die Bearbeitung ergibt, 10-, 8-, 12-, 16-zeilige Str. incl. Gegenstr., ein dreizeiliger Eingang und ein vierzeiliger Schluß.

In „Mundi renovatio“ Dreves LIV, 148 folgen einander einzelne Str. von 4, 6, 4, 14, 7 Zeilen.

In „Virgines castae“ Dreves LIV, 91 haben wir zwei Str. von 6, dann einzelne von 8, 4 und 12 Zeilen; zwei von 8 und von 16, eine von 20 und eine von 6 Zeilen.

In „Laetabundi iubilemus,“ Dreves LIV, 106 folgen

zwei 6-zeiligen Str. eine 12-, eine 6-, zwei 8-, eine 10-, und eine 14-zeilige.

In „Zyma vetus", Dreves LIV, 149, treten 6-, 12-, 8- und 10-zeilige Strophen auf; in „Omnes gentes, plaudite", Dreves LIV, 152, 6-, 8- und 10-zeilige Str.

Die Zeilenzahl im A. M. fände demnach viele entsprechende Beispiele in den Sequenzen und könnte wohl durch deren Strophenumfang beeinflußt sein. Erst später wird für die Sequenzen die ganz durchgeführte sechszeilige Form die herrschende.

Was nun den Rhythmus der Sequenzen anbetrifft, so macht auch Bartsch, wie Dreves und Meyer darauf aufmerksam, daß der beliebteste der trochäische war, und zwar kommt er am häufigsten in der 7—8-zeiligen Form vor. Diese gerade herrscht auch in den meisten Str. des A. M.. Es ist der alte Vierhebungsvers, der in diesem deutschen Gedicht jedoch wechselt mit Zeilen von 5—6 Silben. Dazu bieten die Sequenzen manche Analogie. Auch den Taktwechsel, d. h. das Auftreten einzelner Daktylen, hebt Bartsch hervor und beweist, daß besonders der adonische Vers (— ∪∪ — ∪) in den Sequenzen häufig erscheint, hauptsächlich als Schluß der Versikel. Diese Versform kommt auch verdoppelt vor und viermal hintereinander, so Mone 816 (Dreves VII, 218).

O dignum cuncta — Nos quoque clara
laude praecelsa — hunc et jocunda
praesulem tanta — dantes oramus
nactum gaudia = — preces et vota.

Sehr häufig ist auch die Form der glyconeischen Verse: — ∪ — ∪∪ — ∪ —, oder — ∪ — ∪∪ — ∪. Auch mit vorgesetzter Anakrusis ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪. Dabei mit Umstellung des Daktylus in „Sancti spiritus, assit nobis gratia", Schubiger No. 23 (Dreves LIII, 70).

v. 12. Prophétas tú inspirasti.
v. 13. apóstolos cónfortasti.

Daß der Daktylus häufiger so seine Stellung in einander

entsprechenden Versen ändert, zeigt Bartsch an Beispielen.

Es finden sich in den Sequenzen auch mehrere Daktylen in einem Verse, besonders in der beliebten neunsilbigen Form (– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ —). Zwei Daktylen erscheinen auch im Zehnsilber (— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑) und Elfsilber (— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —) und 3 Daktylen im Dreizehnsilber (– ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑⏑ – ⏑ —). Alle Versarten ist zuweilen noch ein Auftakt vorgeschoben.

Das häufige Vorkommen und regelmäßige Wiederkehren solcher Zeilen in den entsprechenden Reihen nicht nur bei einer Sequenz, sondern bei allen nach einer Melodie gehenden verbietet es, solche Verse nur für schlecht gemessene Jamben oder Trochäen zu halten. Rein daktylische Formen finden sich äußerst selten.

Ferner führt Bartsch[1]) aus, daß in denselben Sequenzen oft ein Wechsel von trochäischem und jambischem Rhythmus vorkommt. Dieser findet sich selbst in korrespondierenden Strophen, bedingt durch leichte Variationen der Melodie, oder durch Ligaturen einzelner Töne. Prüfen wir daraufhin das A. M., so begegnen wir einem Wechsel von steigendem und fallendem Rhythmus in allen Strophen, wenn auch nie in einander entsprechenden Zeilen. Dabei ist auffällig, daß in den längeren Versen der steigende Rhythmus in den Versausgängen überwiegt (bei den Daktylen 65 % der Reime), in den folgenden Strophen der fallende (63 %). Häufig findet sich ein Auftakt.

Die Langzeilen bieten folgendes Bild:

v. 4 bis 11		v. 22 bis 29	
a) 13 (12) [2])	Silben	a) 11	Silben
10	„	13	„
10	„	12 (11) [3])	„
12	„	11	„

[1]) D. lat. Sequ. d. Mittelalt., s. 83 ff.

[2]) Elision eines e.

[3]) Eine Verschleifung auf der Hebung: juden 30.

Gr. Initiale b)	9	„	Kl. Initiale b)	11	„
	13 (12) [1]	„		12 (11) [1]	„
	11 (10) [2]	„		11	„
	12 (11) [1]	„		11	„
	v. 16 bis 21				
	10	Silben			
	10	„			
	11	„			
	14 (13) [1]	„			
	v. 30 bis 31				
	11 (10) [2]	Silben			
	9	„			
	v. 36 bis 43			v. 56 bis 53	
	a) 10	Silben		a) 10	Silben
	11	„		12	„
	13 (12) [3]	„		10	„
	13	„	Gr. Initiale b)	13	„
Kl. Initiale b)	11	„		12 (11)	„
	10	„		10	„
	11	„		10	„
	11	„		14 (12) [4]	„

Die Zeilen bestehen, wie ersichtlich, meistens aus 10 oder 11 Silben, nur zweimal geht die Silbenzahl auf 9 herunter; häufiger steigt sie bis auf 12 oder 13, für 14 Silben finden sich wenige Beispiele. Das sind Schwankungen, wie wir sie auch sonst in deutschen Nachbildungen der lat. Zehnsilbner finden (noch erheblich größere begegnen uns in den Fragm. Burana 143 ff.) Der Rhythmus schwankt. Neben ausgesprochen daktylischen Vierhebern, wie 17, 18, 36, 37, 41, 43, 62, erscheinen ausgesprochen jambische Fünfheber, wie 6, 58 und andere Verse, die verschiedene rhythmische Deutung zulassen, mit häufigem Vorkommen mehrsilbiger Senkungen. Die rhythmische Unbestimmtheit, in der Vorlage bedingt durch Variationen mancher Tonfigur, zeigen ja die deutschen Liedertexte vielfach in den Nachbildungen

---

[1]) Apokope eines e.

[2]) Eine Verschleifung auf der Hebung: juden 30.

[3]) Ausfall eines e vor r in der Partikel ge: geruon 38.

[4]) Zweimalige Apokope eines e.

lateinischer und romanischer Zehnsilbner. Sequenzenstrophen aus Zehn- bis Elfsilbnern mit teilweise daktylischem Rhythmus werden hier der Dichterin das Vorbild gegeben haben.

Der Wechsel in der Silbenzahl der Zeilen innerhalb derselben Strophe, wie er sich im ganzen A. M. zeigt, ist auch in den älteren lateinischen Sequenzen und in denen der Uebergangszeit nichts Ungewöhnliches. Z. B. lassen die daktylischen Verse des Ave praeclara im ersten Stollen in der Auffassung der deutschen Bearbeitung von Muri Str. IX 10, 17, 5, 16, im zweiten 11, 19, 6, 16 Silben zu. (vgl. S. 52 f.) Die Sequenz „Ave Maria gratia plena“[1]) zeigt ebenfalls reichen Wechsel im Rhythmus und in der Silbenzahl der Zeilen.

Das Ave Maria bietet in den Str. IX und X sogar ein Vorbild für 8-zeilige daktylische Str., wie sie sich im A. M. finden. Auch das Ave praeclara könnte Einfluß ausgeübt haben: Einmal tritt hier die in dem deutschen Gedicht so häufig angewandte Anapher auf, und auch inhaltlich finden sich manche Beziehungen.

St. IX. Tu civitas regis iustitiae,
Tu mater es misericordiae.
Te collaudat caelestis curia.
Tu mater es regis et filia;
Per te reis donatur venia
Per te iustis confertur gratia.

Man vergleiche dazu die Anaphern des A. M., v. 104 ff, 116 ff, 195 ff, 199 ff, 206 ff, 217 ff, 270 ff, und den Inhalt von St. X mit v. 90 ff, 229, 232 ff.

Die Aufeinanderfolge von trochäischen und daktylischen Versen zeigt auch Laetabundi iubilemus (Dreves LIV, 106). Ein Beispiel für die gleichmäßig 7-silbige Form, wie sie im A. M. v. 64 ff auftritt, wären Str. wie:

Sicut sidus radius
Penetrat innoxius
Et transit ulterius
Per fenestram vitream. (Dreves XXXVII, 85).

Zeilen von wechselnder Länge mit durchgeführtem Reim in den ersten 9 Halbstrophen erscheinen auch in der früh entstandenen Sequenz „Ave plena gratiae“ (Dreves LIV, 223). In den ersten Str. folgen aufeinander Zeilen von 7, 8, und 5 Silben, in den Str. III & IV solche von 8 und 5 Silben, in Str. V von 9 und 5 Silben, in Str. VI von 10, 11 und 5 Silben, in den Str. VII, VIII von 8, 14 und 5 Silben, in Str. IX von 12, 6 und 5 Silben, in Str. X von 13, 12, 7 und 5 Silben usw.

In einer anderen Sequenz, der „Salve proles Davidis“ (Dreves LIV, 224), die sich in vielen Missalien des XII. Jhs. findet, und die Dreves dem Schriftcharakter nach ins XI. Jh. setzt, enthält der Eingangssatz 7, 7 und 9 Silben, Str. II (III) hat 9, 8, 9 Silben, Str. IV (V) 8, 7, 7 Silben, Str. VI (VII) 7, 6, 8 Silben.

In Str. VII (IX) finden sich Daktylen in 12-, 10-, 10-, silbigen Versen.

In Str. X (XI) erscheinen einzelne Daktylen in 8-, 9-, 10-silbigen Versen und gleiche Zeilengänge.

In Str. XII (XIII) treten wieder einige Daktylen auf bei 7, 8, 7, 9 Silben.

Im Schlußsatz (XIV) finden sich vereinzelte Daktylen in den längeren Versen, es folgen aufeinander 10, 7, 7, 7, 9 und 8 Silben.

Derartige Verschiedenheiten waren dazu angetan, daß man Zeilen wechselnder Länge für erlaubt hielt, wenn derselbe Stoff behandelt wurde. Daneben wirkte wohl die Technik der deutschen Poesie, die Verse, welche über den Vierhebungsvers hinauswuchsen, zuließ. Beides kam zusammen und danach sind die Verse im A. M. zu beurteilen, wenn sich innerhalb der Strophen Zeilen von 7, 8 und 5 Silben mischen, wie Z. 188 ff. unde hilf daz mîn sêle
werde ze deile
den lieven godes engelen
niet den leiden dûvelen

oder unter 7-silbigen fallenden Versen solche von 10 und 14 Silben auftauchen:

Z. 285 ff. gewerdes des gewillen,
daz er si behûde naht unde dach
von aller slahten ubele daz in gewerren mach.

Bei dem starken Wechsel der Verslängen in den 10-zeiligen Strophen, z. B. 315—324, mit 7, 6, 8, 11, 7, 8, 10, 7, 10, 11 Silben mag auch im besonderen das „Salve regina" eingewirkt haben. Zum Vergleich füge ich es hier ein:

Salve, regina misericordiae, (11)
Vita, dulcedo et spes nostra, salve! (11)
Ad te clamamus exsules filii Evae, (13)
Ad te spiramus gementes et flentes (11)
In hac lacrimarum valle. (8)
Eia ergo, advocata nostra, (10)
Illos tuos misericordes oculos (12)
ad nos converte (5)
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui (13)
Nobis post hoc exsilium ostende (11)
O clemens, o pia (6) II A. M. v. 312 milde Maria (5)
genêdige Maria (6)
D dulcis Maria (6) suoze Maria (5)

Die Dichterin verwertete die drei hervorgehobenen Eigenschaften Marias zu einem dreimaligen Hülferuf. Dächte man an melodische Wiedergabe, so könnte man annehmen, daß das „O" jedesmal als Auftaktsilbe weggelassen, und die Melodie der ersten Zeile noch einmal wiederholt wurde. Dem Anruf des „Salve regina" gehen 9 sehr ungleichmäßige Verse voraus, oder 10, mit Auflösung der ganz herausfallenden 17-silbigen zu einer 12- und einer 5-silbigen Zeile. Sie können auf den unregelmäßigen Bau der 10-zeiligen Strophen des A. M. von Einfluß gewesen sein. Selbst ein Zugrundelegen der Melodie wäre nicht undenkbar, da durch Ligaturen einzelne Töne zusammengefaßt sein könnten. Als die Dichterin den Anruf vorwegnahm, konnte sie als Schluß die letzte Zeile verdoppeln oder die überlange

(wie vorhin erwähnt, in zwei Teile zerlegen. Mit der Voranstellung des Anrufs bezweckte sie wohl, die Wirkung dieser Verse als Schluß zu vermeiden, da sie, — nach dem Eingang der letzten 10-zeiligen Str. zu urteilen — zum Schluß das Lob des Gottessohnes anstimmen wollte.

Die Gedanken dieser kurzen Antiphona scheint sie für verschiedene Strophen verwertet zu haben: den Anruf für die Str. 312 ff.; die Worte: „Et Jesum benedictum fructum ventris tui“ in wörtlicher Uebernahme für die letzte 10-zeilige Strophe 325 ff.; den Eingang: „Salve, regina misericordiae“ für den der ersten 10-zeiligen Strophe: „Maria, milde kuningin“ (292 ff.) Den Gedanken: „Ad te clamamus exsules filii Evae“ bringt sie in v. 236—241:

dar uns în hât gevalt
Eva, unse muoder.
nû flie wir alle zû dir.

und in der folgenden (v. 242—247) die Worte:

Ad te suspiramus gementes et flentes
In hac lacrimarum valle.

v. 242. wir weinen unde sûften
ze dînen lieven duozen:
lâ du dich erbarmen
dîe nôt, die wir armen
in dirre dale helden
manege wîs verdulden.

In v. 262 ff. klingen die Worte durch:

Eia ergo, advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.

v. 262 ff. hilf dînen armen lûden,
di dig van allen landen
wîdene ane ruofent
und des an dir gesuochent
kêre daz dîn ouge
ze dînen diernen frouwe.

In 303 ist „advocata nostra“ als: „Maria unse vogedîn“

wiedergegeben. — In dieser Weise mag unsere Dichterin auch andere Sequenzen benutzt haben, und deshalb ist es so schwer, auf ein direktes Vorbild hinzuweisen. v. 86 bis 99 zeigt z. B. deutlich Anklänge an einige Zeilen des „Tedeum laudamus", das in demselben Brevier steht. In der Silbenzahl schließt sich das A.-M. allerdings nur den Eingangszeilen an und führt die Sechs- Sieben- und Achtsilbigkeit durch, während das Tedeum auch Zeilen von 9, 10 und 11 Silben zeigt. Auch herrscht in den Eingangszeilen des letzteren trochäisches Versmaß, in denen des A. M. steigender Rhythmus, doch wechseln später auch beide Arten in beiden Gedichten:

Te deum laudamus	(6 Silb.)	v. 86.	Der himelische hof (6)
Te dominum confitemur	(8 „)		singet aller dînen
Te aeternum patrem	(6 „)		lof (7)
Omnis terra veneretur	(8 „)		
Tibi omnes angeli, tibi caeli	(11 „)		
Et universae potestates	(9 „)		
Tibi cherubîm et seraphim	(6 „)	v. 88.	lovet dig Chêrubîn
Incessabili voce proclamant	(10 „)		êret dig Seraphîn (6)
Te gloriosus apostolorum chorus	(12		
Te prophetarum laudabilis numerus	(12)		
Te martyrum candidatus	(8)		
Laudat exercitus	(6)		
		v. 90.	allez daz herie (5)
			der heiliger engele (6)
			die in godes andouge (7)
			stênt von aneginne (6)
			prophêten und apostolen (7)
			und alle godes heiligen (7)
			die frouwent sich immer dîn (7)
			kuninclîchez megedîn (7)

Silbenzahl und Rhythmus stimmen, wie ersichtlich, auch hier nicht überein; nur die Eingangszeilen könnten von Ausschlag gewesen sein und die Unregelmäßigkeit der Zeilenlänge. Der Vergleich der Sequenzen und ihrer Nachbildungen, besonders der von St. Muri, mit dem Ave praeclara ergab jedoch, daß im allgemeinen die Silbenzahl der Verse sich nach der Vorlage richtete. Diese starken Abweichungen von offensichtlichen Vorbildern im A. M. würden wohl

dafür sprechen, daß sich die Dichterin nicht eng an gewisse Sequenzen anlehnte, demnach nicht die Melodie zu Grunde legte. Ich möchte hier noch einmal auf die Analogie zur Seckauer Sequenz hinweisen. Wie dort in der deutschen Sequenz der Gedanke einer lateinischen Strophe ausgesponnen wurde, und bei Fortsetzung dieses Verfahrens ein sehr langer Leich entstanden wäre, der genauer im Anfang sich an die Strophenform und den Rhythmus seiner ursprünglichen Vorlage anschloß, aber doch starke Abweichungen zeigt, so konnte auch hier der Dichterin eine Sequenz vorgelegen haben, die sie nur zu ihrer Dichtung anregte und ursprünglich die Strophenform bestimmte. Der Rhythmus, die Silbenzahl und deren Wechsel, Strophenlänge, Konstruktion der Sätze, Anapher, die Gedanken und deren Ausführung kehren vielfach in den lateinischen Sequenzen wieder, und in dem A. M. zeigt sich daher deutlich der Einfluß dieser Dichtungsgattung, jener kühnen Strophendichtung, die die „Volksdichtung aus der klassizistischen Zwangsjacke und aus dem dürftigen Gewande der Karolingerzeit befreite und zu dem Urquell aller dichterischen Schönheit, zur Musik zurückführte“ [1]).

2. Die Strophenresponsion im A. M.

Im Aufbau des A. M. zeigt sich ferner eine gewisse Korrespondenz in der Strophenlänge und häufiger auch im Inhalt bei denen von gleicher Länge.

Beginnen wir mit den letzten Strophen, mit den beiden zehnzeiligen, von 292—301, 302—311, so fällt der überein stimmende Anfang auf; hier „Maria, milde kuningîn nû muozestû gelovet sîn“, dort: nû muozestû gelovet sîn, Maria unse vogedîn“. Es sind Doppelstrophen, d. h. zwei metrisch gleiche Gebilde folgen unmittelbar aufeinander. Man könnte die nächste Str. dann dazu ziehen, deren Anruf im Eingang (wie erwähnt) wohl die Schlußworte des „Salve regina“ wiedergeben sollten, deren Klang ihr wohl im Sinne

[1]) W. Meyer, Fragmenta Burana, s. 179.

lag. Dadurch erhielten wir wieder eine 10-zeilige Str. v. 315—324, die ebenfalls beginnt: „Dînen lof muozen singen“. Es kommt die nicht ganz entzifferte 10-zeilige Schlußstrophe hinzu (325 ff), sodaß hier vier metrisch gleiche Gebilde einander folgen. Zwei weitere 10-zeilige Strophen sind noch vorhanden v. 168—177 und 226—235. Beide enthalten die Bitte um Hilfe, auch ähnliche Ausdrücke sind gebraucht: „an dîne hant ig begeven . . .“, (v. 172); „nû gif uns, frouwe, dîne hant“ (v. 235).

226 ff. beginnt ähnlich, wie v. 312 mit dem dreimaligen Anruf der Maria, nur daß diese Verse sich hier in die Str. eingliedern.

Die den Zehnzeilern vorhergehende 12-zeilige Str. v. 280—291 entspräche der 12-zeiligen 262—273.

Diese bittet für alle Flehenden, für alle Mädchen, Frauen, Witwen; jene tritt ein für ihre „sunderholden“. Noch andere 12-zeilige Str. sind 120 131, 186—197, und die Doppelstrophen v. 86—97, 98—109, die sich auch inhaltlich von den vorhergehenden unterscheiden:

Der erste Zwölfzeiler schildert, wie das Lob Marias im höheren Chor angestimmt wird von der Schar der Engel, der Propheten, der Heiligen Gottes.

Der nächste bringt die Begründung dazu: „dû bis muoder ires hêren“ und rühmt Christi Macht in außerordentlich eindringlicher Weise, in Wiederaufnahme der anlautenden Zeilen: „dem alle dinc sint underdân,
dem niet ne mag widerstân,
dem alle craft gewîchet,
dem niet ne gelîchet,
den der êret und vortet . . .“

Solche Anapher, die in den verschiedenen Str. des Gedichts wiederkehrt, würde ebenfalls für die Bearbeitung einer lateinischen Vorlage sprechen.

Mit der dritten 12-zeiligen Str. beginnt die Sündenklage; sie ist die erste der Ich-Strophen. Die Dichterin fleht um Hilfe, um zu Gottes Sohn gelangen zu können. Diese Str.

wäre also inhaltlich zu den ersten Zwölfzeilern v. 262 etc. zu stellen, ebenso die letzte, die um Beistand in der Todesstunde bittet: die Seele der Beterin möge Gottes Engeln zu teil werden und nicht den Teufeln. Auch hier zeigen die Schlußzeilen eine Anapher.

Die 6-zeilige Strophe v. 274—279 entspricht den vorhergehenden v. 242—247, 236—241 (Doppelstr.), 148—153, 114—119, 64—69. Die erste paßt inhaltlich nicht so gut zu den folgenden und würde auch im Rhythmus und wegen ihres Anfangs besser zu der 8-zeiligen v. 44—51 stimmen, mit der schon M.-S.-D. sie zusammenstellen.

V. 114—119 spricht von der Ehrung der Jungfrau wegen ihrer Güte, Demut, Reinheit, Milde. Auch hier die beabsichtigte Anapher, die das Lob eindringlich macht.

V. 148—153 fleht die Jungfrau an um Beistand, damit die Dichterin alle Dinge vermeiden möge, die gegen Gottes Huld sind, daß nicht Höllenstrafe sie treffe.

V. 236—241 bittet für alle, sie vor dem Abgrund, vor des Teufels Gewalt zu bewahren, in die sie durch Evas Schuld gelangten.

V. 242—247 schildert das Weinen und Seufzen der Armen an den „Abhängen dieser Täler". Die Jungfrau möge sich der Not der Armen erbarmen.

V. 274—279 wendet sich an Marias Barmherzigkeit. Die Jungfrau möge das Elend und die Not der Menschen bedenken. Die dritte und vierte Zeile beider Str. entsprechen einander. — Der gleiche Bau verleitete wohl zu demselben Schlußwort, das v. 277 keinen Reim auf die vorhergehende Zeile bildet:

244. lâ dû dich erbarmen 276. al unse nôt dû is dir kunt
245. die nôt die wir armen 277. dâ mide wir armen

Die 14-zeilige Str. 248—261 findet ihr Gegenstück in 154—167.

Die erste ersucht die Jungfrau, die Dichterin zu stärken, daß sie ihr Leben nach dem Vorbild der hl. Frauen Anna, Sarah, Esther, Judith führen möge, die andere v. 248—261

zieht als leuchtendes Beispiel Maria selbst heran, die mit der „Stella maris“ verglichen wird, die das müde Schiff geleitet. So möge sie uns zu Jesus führen. Die Sünden werden mit den Meereswogen verglichen.

Zu erwähnen sind dann noch die 4-zeiligen Strophen, die im Rhythmus zueinander stimmen: 70—73, 74—77, (Doppelstrophe) 110—113 und 223—225. Solche Vierzeiler treten in den Sequenzen häufig auf, bilden auch Uebergänge und Einleitungen.

V. 70—73 bezeichnet Maria als „verschlossene Pforte“ und erinnert an die Erscheinung, die Ezechiel zuteil wurde.

V. 74—77 spricht allgemeiner von den Vorherverkündigungen der Maria durch Wunder.

V. 110—113 gibt dem Unvermögen Ausdruck, Marias Hoheit ganz zu schildern, kein sterblicher Mund wäre dessen fähig, nur die Seligen vermöchten es.

V. 222—225 bildet den Uebergang von Jesus zu Maria. Sie soll der Bote der Dichterin an Jesus sein und für sie eintreten.

Ferner sind noch eine Reihe von 8-zeiligen Str. in dem Gedicht enthalten: v. 198—205, 132—139, 140—147, (Doppelstr.) 78—85. V. 44—51 und eine für sich stehende 16-zeilige v. 206—221, löst man diese in zwei 8-zeilige Str.[1]) auf, so fällt auf, daß 214—221 mit denselben Worten wie die vorhergehende 8-zeilige Str. 198—205 beginnt. Es folgen also wieder drei entsprechende Versgruppen aufeinander.

V. 44—51 berichtet von dem brennenden Busch, den Moses sah und dem die Jungfrau zu vergleichen sei.

V. 78—85 spricht von ihrer, der Dichterin, und aller Zungen Unfähigkeit, das Lob und die Ehre der Mutter Gottes völlig zu schildern. Sie beschließt den ersten Teil

---

[1]) In der Hs. steht allerdings v. 214 keine rote Initiale, aber wir sehen auch bei den „Daktylen“, bei Fortführung des Satzes (v. 26. 40) keine Hervorhebung der Zweiteilung.

und bildet mit den folgenden Versen die Ueberleitung zum zweiten.

V. 132—139 klagt, daß der Betenden Leichtfertigkeit Gottes Huld verwirkte.

V. 140—147 bittet um Hilfe, Gottes Huld wieder zu erwerben und um Hilfe zur wahren Reue. Auch hier könnte man bei Vertonung der Str. annehmen, daß entsprechende Zeilen ähnliche Worte hervorriefen.

135. verworte sîne hulde
143. gehelfes sîne hulde

Der erste Teil bildet in der Korrespondenz seiner Str. folgendes Bild: In dem ersten Vierzeiler (x—3) ist vom Licht die Rede, das schmerzlos der Sonne entströmt.

Die „Daktylen" v. 4—11 (Doppelstr.) wenden sich Maria zu: „so kam schmerzlos von dir das Gotteskind, Himmel und Erden zu erfreuen, unseren Schmerz zu tilgen". Und wie die Sonne nicht dunkler wird, trotzdem das Tageslicht von ihr ausgeht, so bleibt auch Maria fleckenlos und rein. In den nächsten vier Kurzzeilen und sechs längeren daktylischen Versen wird der Gedanke von der unbefleckten Empfängnis durch einen Vergleich erläutert: das Glas gleicht Maria, wohl dringt das Sonnenlicht durch die Fenster in das Haus, aber nur, um alle Finsternis darauf zu vertreiben, das Glas bleibt unversehrt und rein. Länger werden die Zeilen, die anschaulich und lebhaft den Vergleich ausführen.

Die folgenden Daktylen v. 22—29 (Doppelstr. ohne trennende Initiale) stimmen an: Du bist das unversehrte Glas, durch welches das Licht drang und der Welt die Finsternis nahm, von dir schien Gottes Licht in alle Lande, als von dir unser Heiland geboren wurde; es strahlte auf dich und die ganze Christenheit, die weit in Unglauben hineingeführt war. Dich ließ es dennoch rein und unversehrt, wie die Sonne das Glasfenster.

Die beiden nächsten Zeilen enthalten eine Aufforderung an die Juden, sich durch dies Gleichnis belehren zu lassen.

Die Einleitungsverse 32—35 zu den nächsten Daktylen (36—43) berichten, daß wir in der Bibel geheimnisvolle Worte des Jesaias in Bezug auf Maria lesen.

In den Daktylen (Doppelstr. ohne trennende Initiale) wird die Bibelstelle wiedergegeben: Aus Jesse soll eine Rute hervorwachsen, die eine Blume tragen soll, in welcher der Herr ruhen wird. Von ihm wird sie göttliche Kraft empfangen, den Feind zu erschlagen. Darauf die Anwendung auf Maria: „Es meint die Rute dich, hl. Jungfrau, die Blume bedeutet dein teures Kind.“ [1])

Die folgende achtzeilige Str. (44—51) bringt, wie erwähnt, die Erzählung aus der Exodus, daß Moses einen brennenden Dornbusch sah, der nicht verbrannte, sondern weiter grünte.

Die einleitenden vier Zeilen (52—55) zu den nächsten Daktylen (56—63 Doppelstr. mit Initiale) geben die Auslegung der Bibelstelle: das vom Busche leuchtende Feuer bedeutete, daß durch Maria Gott geoffenbart werden sollte. Die Daktylen führen den Vergleich aus: „Wie das Laub im Feuer grünte, so blühte deine Jungfrauenschaft bei der Geburt Jesu; der Busch behielt seine Schönheit, dein heiliges Leben sein Reinheit.“

Dies unerhörte Wunder besingt auch die folgende sechszeilige Str. 64—69 und zieht Aarons Rute zum Vergleich heran, an der man Blumen und Früchte zugleich wahrnehmen konnte.

In den beiden folgenden Vierzeilern (70—77 Doppelstr.) wird auf andere Vorzeichen und Symbole hingewiesen.

Die Str. 78—85 bildet dann den Beschluß der Vergleiche. Die Dichterin gibt zu bedenken, daß sie das Wunder von Maria nicht zu Ende zu singen vermöchte, auch wenn sie tausend Zungen hätte.

---

[1]) Jellinghans (Zs. f. dt. Phil. XV s. 352) sagt: „Sonst heißt es gewöhnlich, daß der Sohn den bösen Feind vernichtet“. Derselbe Sinn ergibt sich hier, denn „sie“ bezieht sich auf Blume.

Der Aufbau des Gedichtes zeigt also eine durchaus strophische Gliederung und eine gewisse Korrespondenz der Str. untereinander.

Eine Zweiteilung innerhalb der Str. tritt deutlich hervor bei den daktylischen Versen und bei den Kurzzeilen v. 70—77. Größtenteils sind dabei die aufeinanderfolgenden Vierzeiler durch größere rote Anfangsbuchstaben von einander geschieden, aber nicht immer (z. B. v. 26. 40.) Auch andere Str. würden sich in zwei Hälften zerlegen lassen, doch ist diese Zweiteiligkeit nicht immer durchzuführen. Ausgeschlossen ist sie natürlich bei den Sechs- (v. 16—21), Zehn- und Vierzehnzeilern wegen des gepaarten Reims. Hier aber kommt in Betracht, daß sich alle Strophenformen wiederholen, teils sogar in unmittelbarer Folge, sodaß Doppelstrophen entstehen, die durch den Anfangsbuchstaben voneinander geschieden sind. Wie im Eingang von v. 8, 22, 60, 74 ein roter Buchstabe die Doppelstrophen trennt, so auch v. 98, 302, 325. Die Verse 198—221 umschließen drei gleichzeilige Str., die dritte (v. 214 ff) ist nicht äußerlich von der vorhergehenden gelöst, aber der daz-Satz schließt sich nicht anders an als der durch den großen Anfangsbuchstaben vom vorhergehenden getrennte V. 198. Andererseits kehren auch gleichzeilige Str. in gleicher oder ähnlicher Verbindung mit anderen Str. wieder (vgl. Schema s. 34 f.).

Der Parallelismus des Inhalts ist zuweilen, aber nicht immer, durchzuführen (vergl. s. 78 ff.).

Ein Sequenzencharakter liegt demnach bei der Anordnung der Str. zu Grunde.

Auf lateinische Konstruktionen weisen auch die Vers-Eingänge mit vorangestelltem Verbum v. 42, 43, 52, 56, 57, 88, 89 hin und erinnern an die Zeileneingänge der Hymnen und Sequenzen.

Desgleichen möchte ich hier noch einmal auf die häufige Anapher aufmerksam machen: v. 104—108, 116—119, 199—203, 206—207, 208—209, 218—219, 226—228, 270—273, 323—324.

Hervorgehoben wird durch die Anaphern entweder die Macht Gottes (199 und 104 ff.) oder die Eigenschaften Marias (v. 116 ff.), oder der direkte Anruf wird mehrmals voraufgeschickt (v. 226 ff. 303, 306, 312 ff.), oder die Hilfeflehenden werden eingeführt 270 ff. Auch eine Frage wird einmal lebhaft erneuert (v. 206 ff.) und einmal wird das Ziel des Strebens eindringlich hervorgehoben 218 ff. — Zu Anfang herrscht trotz der Fülle der Bilder eine knappe Ausdrucksweise, die der religiösen Begeisterung nicht die Zügel schießen läßt, sondern Sinnbilder und Auslegungen trotz des gehobenen Stils in straffer Weise durchführt. Später, als die Dichterin mehr an Sinnbilder anknüpft, als sie ihrem eigenen Empfinden, der persönlichen Bitte Ausdruck verleiht, dehnen sich die Strophen.

Da der Eingang nicht entziffert ist, haben wir keinen Anhalt für den Anschluß an eine bestimmte Vorlage. Aus zwei Fällen scheint hervorzugehen, daß das Lied als Sprechgedicht gedacht ist: v. 110 „daz is mir lanc ze sagene“ und v. 78 ff.: „hed ich dûsend munde gesagen ich niene kunde“; dagegen aber heißt es gleich darauf: v. 82 „iz ne mogen alle zungen gesagen nog gesingen“ und zum Schluß v. 315 „dînen lof muozen singen“. Alle deutlichen Hinweise fehlen also.

§ 12. Zusammenfassung.

Das Resultat, das ich aus den Untersuchungen und Vergleichen gewinne, ist folgendes:

Das A. M. kann nicht einfach der Sprechpoesie der Gebete und Sündenklagen zugerechnet werden, denn

1. trennen die roten Buchstaben der Hs.-Abschnitte, die kleiner sind und sich in engeren Formen bewegen als die wechselnden Redeabschnitte beliebiger Sprechgedichte z. B. der nächstverwandten Sündenklagen, d. h. wir sehen hier eine durchaus strophische Gliederung.

2. Diese prägt sich nicht nur in der Schrift durch rote Initialen aus, sondern auch in der Rhythmik: strophisch meist in achtzeilige Doppelversikel gegliederte Langverse

v. 10 (9) bis 13 (14) Silben mit mehrsilbigen Senkungen, d. h. sogenannte daktylische Zeilen, wechseln im 1. Teil mit Systemen von jambisch-trochäischen Vierhebern. Deshalb sind diese Langzeilen nicht mit den längeren Versen in Vergleich zu stellen, die in der frühmhd. Sprechdichtung gelegentlich auftreten, denn diese sind nicht wie in unserem Gedicht zu geschlossenen Gruppen vereint. Im 2. Teil wechselt nur die Verszahl der Strophen, nicht die Zahl der Hebungen. Nur hier sind die wenigen über das Normalmaß hinausgehenden Langzeilen als fehlerhaft gebaut anzusehen. Die Länge der Strophen hingegen scheint sich in ihrer Anordnung ebenfalls bestimmten Gesetzen zu fügen vgl. s. 34 f.

Der 3. Teil hebt sich wieder scharf ab in seiner durchgehenden Zehnzeiligkeit der Strophen (dabei ist der Anruf Marias als für sich stehend betrachtet vgl. s. 34 f.)

3. tritt auch inhaltlich diese Gliederung hervor. Teil I, der das Lob Marias unter Heranziehung der traditionellen Bilder und Gleichnisse bringt, sondert sich durchaus von Teil II, von Beichte und Hilferuf. Ein überleitender Abschnitt, der sich in formaler Hinsicht dem 2. Teil anschließt, stellt die Verbindung her. Auch der 3. Teil, das Lob Marias, scheidet sich deutlich von dem vorhergehenden Abschnitt.

4. unterscheidet sich das A. M. durch seine Sprache von der Eintönigkeit der Beichten und Sprechgebete. Der rein lyrische Charakter und der gehobene Stil weisen auf eine Dichtungsgattung hin, in der die Musik den Worten Schwungkraft verlieh, auf die Sequenzen und Leiche.

5. findet sich auch keine Aufzählung oder Erzählung i. A. M., keine dogmatische oder moralische Erörterung, kein Einfluß des epischen oder Predigtstils darin, wie in den übrigen Sündenklagen und anderen geistlichen Reimpaardichtungen. Man vergleiche dazu den Predigtstil des sicher für den Sprechvortrag bestimmten Vorauer Marienlobes (M. S. D. XL) das sich erst im Schlußabschnitt zu lyrischem Stil aufschwingt.

6. ist das Gedicht in ein Brevier eingetragen, das ausschließlich für den Gesang bestimmte Dichtungen enthält: Psalmen, Cantica, Hymnen.

Dennoch können wir das Gedicht nicht als reinen Leich bezeichnen, da

1. die Länge des Gedichtes einer durchkomponierten Form widerspricht,

2. vielen Strophen die Zweiteiligkeit fehlt, die allen Sequenzen sonst eigen ist. Statt ihrer treten allerdings teilweise Doppelstrophen auf und Verknüpfung verschiedener Str. zu Verbindungen, die in ähnlicher Anordnung wiederkehren. Auch inhaltlich war ein Parallelismus zu erkennen, aber nicht überall ist ein solcher straff durchzuführen.

Bei den Sequenzen der hl. Hildegard (Dreves L s. 484) kann zwar ebenfalls nicht die Rede sein von musikalischem und textlichem Parallelismus und doch sind sie singbar, da die Melodien der einzelnen Str. jedesmal andere sind. Letztere Annahme wäre aber wohl bei der Länge unseres Gedichtes ausgeschlossen. Mit seinen 337 Zeilen — vielleicht noch mehr, da nicht zu erweisen ist, wieviel vorherging — wäre es der längste der vorhandenen Leiche.[1])

3. fehlen aber vor allem die Neumen. Sie müßten gerade bei der Länge des Gedichtes gegeben sein, besonders da die dem A. M. voraufgehenden Hymnen neumiert sind.

Das Resultat, zu dem ich komme, ist demnach: Das Gedicht ist weder als eigentlicher Leich zu bezeichnen, noch in die sprechmetrischen Beichten einzuordnen. Es steht zwischen beiden Arten.

An der Seckauer Sequenz ließ sich schrittweise verfolgen, wie sich der Dichter von seiner Vorlage löst, wie er — nach erst genauer Anlehnung an ein Muster — die Gedanken später über mehrere Strophen zerdehnt, auf Zweiteilung der Str., auf Strophenresponsion nur wenig Rücksicht nimmt und so ein Gedicht schafft, das zwar die

[1]) Gutenbergs Leich ist zwar noch etwas länger, aber vollständig, und er hat streng gedoppelten Kursus.

Grundlage einer Sequenz noch durchleuchten läßt (hier sogar einer bestimmten) aber zu einer freien Schöpfung wird, zu einer Art Leich, der sich nicht mehr den herkömmlichen Gesetzen fügt.

Wir müssen beim A. M. annehmen, daß unsere Dichterin die kunstreichen Formen der Hymnen- und Sequenzendichtung nicht beherrschte oder sich nicht an sie kehrte wie der Dichter der Seckauer Sequenz, und vielleicht wie dieser ein Gebilde schuf, das über die Formen einer Vorlage weit hinauswuchs. Doch beschränkt sie sich augenscheinlich nicht auf ein einziges Vorbild. Eine Sequenz gab die Form der ersten Zeilen, Erinnerungen an Form und Inhalt andrer Sequenzen traten hinzu und die eigne Herzensnot, die aus bußfertigem Herzen heraus die Gottesmutter suchte. Der Höhepunkt und Kern ihres Gebetes, wo die Dichterin in ihrer Subjektivität fast den Schleier fallen läßt, scheint mir die letzte Bitte Str. v. 280—291 zu sein, das Flehen für ihre sunderholden, die ihr lieb sind, wie ihr eignes Leben, mit denen sie im Jenseits wieder vereinigt sein möchte. Wir werden an die bekannte persönliche Fürbitte erinnert, mit der Mutter Ava ihre Dichtung schloß. Und wie dieser inclusa ihre Söhne den „sin“ ihrer geistlichen Gedichte sagten, hätten auch unserer Verfasserin geistliche Berater den „sin“ der Sequenzen erschließen können, die sie beim Gottesdienst wieder und wieder hörte.

Jene Str. zeigt uns doch wohl, daß die Dichterin keine abgeklärte, weltfremde Klosterfrau war, sondern daß innige Bande sie mit dieser Welt verknüpften. Und welcher Gedanke läge näher, als daß es ihr Gatte war, für den sie hier bittet? Also doch vielleicht Guda, die inclusa? Unter diesen Gesichtspunkten würden auch die Selbstbeschuldigungen festere Gestalt gewinnen. Der Graf hatte ein wildes Leben geführt, die Burg war ein wildes Raubnest gewesen, wie die Chronik berichtet, und sie hebt hervor, daß die Gräfin erst nach mehrmaliger Aufforderung[1]) dem Weltentsagungsgedanken des

[1]) Annales XVIII, Widmann, Die Lebenbeschreibung des Graf. L. S. 251 ff.

Grafen zustimmte. Sicher ist jedenfalls, daß die Verfasserin des A. M. keine geschulte Dichterin war, mit metrischen Gesetzen wohlbekannt und vertraut; der Stoff riß sie hin, bewußt oder unbewußt schwebten ihr Worte und Rhythmen vor. Da sie sie nicht kunstgerecht nachzubilden verstand, so formte sie Verse nach ihrem Gefühl, bei denen sie sich kein Maß und kein Ziel setzte, und in denen Rhythmus und Inhalt der herkömmlichen und gebräuchlichen Kirchengesänge, der Widerhall des ganzen Gottesdienstes eine Rolle spielen. Der Form nach läßt sich das Gedicht daher nicht in eine bestimmte Gruppe von Dichtungen einordnen, und es wäre m. E. der geeignetste Name dafür, ohne Rücksicht auf die metrische Form „das Arnsteiner Mariengebet."

V. Parallelstellen zum Inhalt des Arnsteiner Mariengebets aus den Sequenzen des Mittelalters.

§ 14.

Um zu erweisen, aus welchen Quellen die Phantasie der Dichterin schöpft, daß der Gedankenkreis und häufig auch die Ausdrucksweise Anlehnung an die Sequenz findet, füge ich Parallelstellen aus dieser Dichtungsart hinzu. Für das Lob Marias und die Sinnbilder für sie sind genauere Anlehnungen leicht zu finden, schwieriger ist es dort, wo das persönliche Empfinden der Dichterin eine größere Rolle spielt, bei der Sündenklage und beim Hilferuf. Hier konnte ich nur allgemeinere Beziehungen feststellen, nur daß auch Selbstanklagen und Bitten um Hilfe in vielen Sequenzen vorkommen, und daß das Vertrauen auf Maria in den ihr beigelegten Namen eine Stütze sucht. Diese Namen tauchen bald vereinzelt auf, bald werden sie nacheinander hergezählt, größtenteils in andrer Reihenfolge als in den Sequenzen, wo übrigens die Zusammenstellung auch stets wechselt. Im A. M. ist die Ordnung wohl durch den Reim bedingt. Bei der Heranziehung von Parallelstellen beschränke ich mich

größtenteils auf Sequenzen des Zeitraums einschl. des XII. Jhs., bringe aber ausnahmsweise auch charakteristische Stellen späterer Zeit, da auch jüngere Erzeugnisse sich wieder an Vorlagen anlehnen, die teils nicht mehr erhalten sind. Auch in den Analecta Hymnica[1]) wird darauf aufmerksam gemacht, daß der Bestand in den Missalien sehr wechselvoll ist: „In einer Ausgabe verschwinden alte Sequenzen, um dann in einer jüngeren wieder aufzutauchen".

Die Sinnbilder beziehen sich, wie in allen Marienliedern, auf ihre Jungfräulichkeit. Aus dem in der jungfräulichen Gottesmutter liegenden Gegensatz folgt, daß sie, ein schwaches Weib, Trägerin des Göttlichen, irdische Magd, doch Königin des Himmels, die Schmerzensreichste und dennoch die Seligste ist. In dieser Weise wurde sie in der Sequenzenliteratur gefeiert. Sie wurde als leuchtender Stern bezeichnet der den Irrenden und Schiffbrüchigen den Weg zeigt, als Pforte des Himmels, als Gefäß der Gnade. Die Prophezeiung des Jesaias von der Rute und der Blume aus dem Stamme Jesse wurde auf sie bezogen, als Allerbarmerin und Fürbitterin wurde sie die Vermittlerin zwischen den Menschen und dem Sohne, dem strengen Richter der Toten und Lebendigen. Sinnbilder für sie waren besonders: das unverletzte Glas, durch das das Licht dringt, der brennende Dornbusch des Moses, der Stab Aarons, die verschlossene Pforte Ezechiels. Als Vorbilder wurden neben ihr genannt: Sarah, Anna, Susanna, Judith, Esther und andere Frauen. In diesem Sinne finden wir sie auch im Arnsteiner Mariengebet verherrlicht.

[1]) Dreves, XXXIX, Einltg.

2. Parallelstellen aus den Sequenzen.

I. Die wunderbare schmerzlose Geburt Christi, verherrlicht durch das Gleichnis von der Sonne und dem ihr entströmenden Licht.

Arnsteiner Mariengebet.

v. X—7
alle duse werlt
van der sunnen iz geit
âne sêr und ân arbeit.
daz kint daz himel und erden
solde erfrouwen,
daz ze stôrene quam unsen rûwen,
ân aller slahte sêr iz van dir quam,
alsiz godes kinde alleineme gezam.

Vergl. ferner: Dreves LIII 109 v. 7, X 150 v. 2, LIV 276 v. 12, LIV 209 v. 10, LIII 102 v. 11, XXXII 24 v. 1, XXXIV 142 v. 8, LIV 97 v. 15, LIV 202 v. 17.

Analecta Hymnica.

LIV 2 v. 5 Sicut sidus radium
profert virgo filium
Pari forma:
4 b) Necque sidus radio
necque mater filio
Fit corrupta.
IX 83 v. 6 a) Sed ut sol radio,
Sic suo filio
Virgo Maria
6 b) Pulchrior videtur
LIV 204 v. 10
Nec pressuram nec dolorem
Contra primae matris morem
Pariendo salvatorem
Sensisti, puerpera.

Die unverletzte Jungfrauenschaft Mariens.

A. M. v. 10—15.

nog bewollen ward dîn megedlicher lîf,
allein gebêre dû daz kint, heiligez wîf.

Sint du daz kint gebêre,
bit alle du wêre
lûter unde reine
van mannes gemeine.

Dreves, A. H.

LIV 253
1) Res est admirabilis
Virgo venerabilis
Parit, sed intacta;
2) Operante spiritu,
Sine viri coitu
Genetrix est facta
3) Peperit fecunditas
Et sacra virginitas
Integra servatur

Vergl. auch: XXXVII 73 v. 4 b, LIII 102 v. 8 und 17, LIV 204 v. 9, LIV 259 v. 11, LIV 240 v. 7, LIV 232 v. 6, LIV 99 v. 3.

Vergleich mit dem unverletzten Glas.

Arnsteiner Mariengebet.

v. 16—29
v. 18 daz sunnen lîet schinet durg mittlen daz glas:

Dreves, A. H.

XXXIV 150 v. 4 a
Vitrum sole penetratur
Et illaesum observatur,

iz is alinc unde lûter sint,
alsiz ê des was.
durg daz alinge glas geit iz in
daz hûs:
daz vinesternisse verdrîwet iz
dar ûz.
Dû bis daz alinge glas dâ der
durg quam
daz liet, daz vinesternisse der
werlde benam:
van dir schein daz godes liet in
alle die lant,
dô van dir geboren warth unse
heilant.
daz belûhte dich und alle cristen-
heit
dû in den ungelouven verre was
verleit.
iz vant dich, iz lîz dich bit alle
lûter,
alse dû sunne deit daz glasevinster.

Sic nec virgo violatur
Genetrix ex filio.

XXXVII 85 v. 2 a
Sicut solis radius
Penetrat innoxius
Et transit ulterius
Per fenestram vitream,
2 b) Sic, immo subtilius
Intrat et suavius
Transit Dei filius
Per aulam virgineam.

LIV 265 v. 9
Sicut vitrum radio
Solis penetratur,
Inde tamen laesio
Nulla vitro datur,
10) Sic, immo subtilius,
Matre non corrupta
Deus, Dei filius,
Sua prodit nupta.

Vergl. weiter: LIV 100 v. 7, LIV 259 v. 7, 8, XXXX 93 v. 3 b, XXXXVIII 275 v. 6 b.

Die Prophezeihung des Jesaias.

Arnsteiner Marien.

v. 32—43.
In der buoche lese wir
daz Jesaias vane dir
alsus havet gesprochen
(die wort die sint belochen):
„ûz van Jesse sal wahsen ein ruode
ûffe der ruoden sal wahsen ein
bluome,
an der bluomen sal geruon der
heilige drehten,
her sal sie gesterken bit allen
sînen crefden
van ime sal sie dû godes chraft
entfân,
dâ mite sal sie den vîant erslân."

LIV 97 v. 5
Quid de matre praedicetur,
Quid de verbo recitetur
Per vatum oracula.
6) Jsaias loquitur:
Virga Jesse oritur,
Surgit flos de virgula.
7) Virga notat virginem
Et flos Deum hominem
Reparantem saecula.
LIV 99 v. 7
De radice flos ascendit
Quem prophetae praeostendit
Evidens oraculum;

meinet dû ruode dig, heilig megedîn,
bedûdet dû bluome dîn drût
kindelîn.

8) Radix Jesse regem David,
Virga matrem praesignavit
Virginem, flos parvulum.

Ferner L 241 v 3 a, L 102 v. 1, LIV 11 v. 8, LIII 96 v. 4, LIV 240 v. 5, LIV 224 v. 7, LIV 221 v. 2, 4, XXXX 68 v. 1 b.

Vergleich mit dem brennenden Dornbusch.

Arnsteiner Mariengebet.

v. 46
daz Moyses, ein heilig man,
sag einen busch de der bran:
den busch dû flamme bevienc,
ie doch her niet ne zegienc
her bran unde louvede:
daz fûr ime nîne scadede.
v. 56.
gruonede daz louf in deme fûre:
bluode der dîn mageduom in der
geburte
der busch behielt dû sîne scônecheit:
sô dede dîn heilig lîf dû sîne
reinicheit.

Dreves, Analecta Hymnica.

LIV 198 v. 7
Rubus quondam exardebat,
Et hunc ardor non urebat
Nec virorum nocuit;
8) Sic ardore spiritali
Non attactu coniugali
Virgo Deum genuit.
XXXVII 59 v. 5 b.
Rubus ardet, nec ardoris
Flamma perit decor floris,
Virgo parit nec pudoris
Perdit privilegium.

Vergl. ferner: XXXVII 85 v. 3 a, LIII 102 v. 16 und 17, XXXX 90 v. 8 a, 9 a, X 15 v 4 a, 4 b, LIV 267 v. 4, 5, XXXIV 159 v. 5 a, XXXVII 73 v. 3 a — 4 b.

Vergl. mit dem blühenden Aaronstab.

Arnst. M.

v. 64—69.
Oug bezêchenede dich
wilen de mândelen zwîg
de vore gode bluode:
daz was Arones ruode,
de sament bit den bluomen
erounede de mandelen.

Analecta Hymn.

LIII 99 v. 5.
Te virga arida Aaron,
flore speciosa,
te figurat, Maria,
sine viri semine
nato floridam.

LIV 265 v. 2.
Salve, rosa carens spina,
Virga florens vi divina,
De qua nux amygdalina,
Crevit, vitae via.

Ferner: L 241 v. 4, LIV 100 v. 11, XXXVII 79 v. 9 a, LIV 259 v. 9. XXXIV 142 v. 10 b, LIV 98 v. 17, LIV 224 v. 6.

Ezechiels verschlossene Pforte.

Arnst. M.

v. 70—73.
Du porze beslozzen
gode alleineme offen,
dû Ezechieli erschein,
si was oug dîner zeichen ein.

Analect. Hymn.

XXXVII 79 v. 10 b.
Tu porta, quam Ezechiel
Clausam praememoravit,
Quam [vir] non reseravit.

LIV 267 v. 8.
Haec est porta aperta,
puam praevidit Ezechiel,
Per quam princeps caelorum
rex transivit Emanuel.

Ferner: LIV 198 v. 10, LIV 224 v. 9, L 241 v. 2, LIII 110 v. 8, LIII 107 v. 6, LIII 99 v. 6.

Engel, Propheten, Apostel und Heilige verkünden das Lob Marias, der Mutter des Herrn.

Arnst. M.

v. 86–101.
Der himelischer hof
singet aller dînen lof:
lovet dih Cherubîn,
êret dig Seraphîn,
allez daz herie
der heiliger engele,
die in godis andouge
stênt von aneginne,
prophêten und apostolen
und alle godes heiligen,
die frouwent sig iemer dîn,
kunenclîchez megedîn.
Wale muozen sie dig êren:
dû bis muoder ires hêren,
de der himel und erden
van êres hiez werden . . . .

Analect. Hymn.

LIII 104 v. 1.
Congaudent angelorum chori
gloriosae virgini . .
4) Nam ipsa laetatur,
quod caeli iam conspicatur
principem
10) Te, caeli regina haec
plebecula piis concelebrat
mentibus:
11) Te cantu melodo super
aethera
una cum angelis elevat.
12) Te libri, virgo,
concinunt prophetarum,
chorus iubilat sacerdotum,
apostoli, Christique martyres
praedicant.

XXXIV 142 v. 6 b.
Te angeli glorificant,
Te omnes sancti praedicant,
Te humiles, te virgines,
Te laudant omnes homines.

Ferner: LIII 109 v. 4, LIV 216 v. 10, LIV 267 v. 17, 18, LIV 211 v. 9, 10, XXXX 115 v. 8.

Lob der Eigenschaften Marias.

Arnst. M.

v. 114—119.

Des eines bin ig van dir gewis
daz, frouwe, sus gêret bis
durg die dîne grôze guode,
durg die dîne ôtmuode,
durg dû dîne sûvercheit,
durg dû dîne grôze mildecheit.

Analect. Hymn.

LIV 245 v. 9.

Tu convallis humilis
Z. 4 Vaporans dulcedinem;
12) Tu candoris et decoris,
Tu dulcoris et odoris
Habes plenitudinem.
15) Palmam praefers singularem
Nec in terris habes parem
Nec in caeli curia.

Ferner: LIV 254 v. 8, L 245 v. 10, LIV 217 v. 13, LIV 182 v. 2, 4 ff

Stella maris.

Arnsteiner Mariengebet.

v. 248—261.

Stella maris bistû genant
nâ deme sterren, der an daz lant
daz muode schif geleidet,
dâr iz zé rásten beidet.
gelêd uns an Jesum,
dînen vil guoden sun
der sal uns alle genâde duon
in ime sole wir geruon.
der (sal) uns erlidigen
van allen unsen nôden,
ûz allen diefen sunden:
daz sint des meres unden,
dâ wir leider inne sîn.
daz hilf uns, heilig megedîn.

Analecta Hymnica.

LIV 204 v. 1.

Ave, virgo singularis,
Mater nostri salutaris,
Quae vocaris stella maris,
Stella non erratica;
2) Nos in huius vitae mari
Non permitte naufragari,
Sed pro nobis salutari
Tuo semper supplica.
5) Post abyssos nunc ad caelum
Furens unda fert phaselum,
Nutat malus fluit velum
Nauta cessat opera.
6) Contabescit in his malis
Homo noster animalis;
Tu nos, mater spiritalis,
Pereuntes libera.

Ferner: LIV 98 v. 19, LIV 216 v. 11, 12, LIV 267 v. 12, XXXIV 159 v. 8.

Hilfe in der Todesstunde.

Arnsteiner Marienlob 186—252.

In der grôzer engeste
cum dû mir ze trôste
unde hilf daz mîn sêle
werde ze deile
den lieven godes engelen,
niet den leiden dûvelen.

Analecta Hymn.

LIV 232 v. 9.

Audi, mater pietatis,
Nos gementes pro peccatis
Et a malis nos tuere;
10) Ne damnemur cum impiis
In aeternis suppliciis,
Peccatorum miserere.

Ferner: LIV 260 v. 7, 8, LIV 265 v. 13, 14, (sed tecum reficiat angelorum cena) LIV 232 v. 9.

Sündenbekenntnis.

Arnsteiner Mariengebet.

132 ff.

Leider mîne lidicheit
dû hât mig dicke verleit,
daz ig van mînen sculden
verworte sîne hulde.
frouwe, daz is mir engestlîch,
herumbe sô vurten ig
daz er sîne genâden
van mir sule kêren.
Van dû flien ig ze dir
nu muoze daz stân ane dir
wie dû mir, maged milde,
gehelfes sîner hulde.

Analecta Hymnica.

LIV 206 v. 19.

Paenitentes confitemur
Mala, quibus promeremur
Iram Dei vindicem;

20) Tu miserta tui gregis,
O regina, mater regis,
Placa nobis iudicem.

Ferner: XXXVII 60 v. 5 a, LIV 228 v. 14, 15, 18.

Beweinen der Sünden.

Arnsteiner Mariengebet.

v. 144—147.

hilf mir wâres rûwen
daz ich mîne sunden
muoze geweinen
bit inneclîchen trênen.

Analect. Hymn.

LIV 215 v. 3.

Nostris ora pro peccatis
Apud fontem pietatis
Et misericordiae,

4) Et da vere paenitere
Et delicta nostra flere.

Ferner: LIV 277 v. 11, LIV 260 v. 5, XXXXVIII 100 v. 2, XXXX 104 v. 2 b, LIV 224, 14.

Bitte um Fürsprache bei Christus.

Arnsteiner Mariengebet.

v. 124—143.

allez daz mîn herze
daz flêd dir bit flîze,
daz dû mir willes genâden
ze dîneme sune helfen.

v. 198 ff.

Daz ig muoze scouwen
den unsen lieven herren,
den unsen scheppêre
den unsen heilêre.

Analecta Hymnica.

XXXVII 60 v. 2 b.

Ipsum rogemus
atque deprecemur
ut eius meritis
consequamur gratiam.

3 b) O gloriosa genetrix
virgo, ora tu pro nobis
apud tuum filium.

4 a) Ut mereamur eum videre
in aethera.

4 b) Patri aequalem Dominum
Jesum Christum gloria.

Ferner: LIV 216 v. 12, 13. XXXVII 60 v. 5 und 6, XXXX 104 v. 3 a, LIII 105 v. 6 ff.

Bitte um Errettung vor der Höllenstrafe und Sünde.

Arnsteiner Marienlob.

v. 148—153.
Hilf mir bit flîze
daz ig dû hellewîze
niemer ne relîde
daz ig oug vermîde
hinne vord alle dinc
die wider godes hulden sint.

Analecta Hymn.

LIV 265 v. 13, Z. 3.
Tuum roga filium,
Virgo speciosa,
v. 14. Ne post mortem puniat
Nos inferni poena . . .

LIV 285 v. 8
De peccati vinculo,
Hoste, carne, saeculo,
Libera nos, Maria.

Ferner: LIV 232 v. 9, 10, LIV 17 v. 20, 21, LIII 105 v. 8 ff.

Bitte um Errettung aus der Tiefe, aus des Teufels Gewalt.

Arnsteiner Mariengebet.

236—241.
Wîse uns ûz gehelfen
von dere grôzer dûfenen:
daz is des dûveles gewalt,
dar uns în hât gevalt
Eva, unse muoder.

Analecta Hymnica.

LIV 205 v. 24.
Te vocantes de profundo,
Navigantes in hoc mundo,
Nos ab hoste furibundo
Tua prece libera.

Ferner: LIV 240 v. 10, 40, 93 v. 11 b (per Evam seductus) LIV 225 v. 6.

Vorbilder: Sarah, Anna, Esther, Judith.

Arnsteiner Mariengebet.

v. 154—167.
Unde ruoche mig gesterken
in allen guoden werken.
daz ig begê mînen lîf
alse die heilige wîf.
die uns aller dugende
gegeven havent bilede:
unser muoder Sara dû ôtmuodige,
Anna, dû geduldige
Hester dû milde
Iudit dû wizzige
und andere die frouwen,

Analecta Hymnica.

IX 50 v. 13 a.
Mitis Esther piae mentis
Pro salute suae gentis
Assuerum adiit,
v. 14 a)
Virtus Judith de supernis
Diva dum illuminat.

XXXIV 70 v. 5 b.
Pulchra Sara nobis ridens
Sibi risum dari videns
Isaac ex gratia.
6 a) Hesther uxor tu Asueri . .

die in godes forhten
sie sig sô betrageden
daz sie gode wole behageden.

LIV 202 v. 33.
Anna Samuelis orat . . .
v. 36. Annaque Tobiae flebat.

Ferner XXXIV 68 v. 4 a, XXXIV 193 v. 4 a.

Quell des Paradieses.

Arnsteiner Mariengebet.

231—35.
burne des paradîses,
dan uns dû genâde uz geflôz,
dû uns ellenden entslôz
daz unse rehte vaterlant . . .

Analecta Hymnica.

LIV 267 v. 10, Z. 2.
Haec est ille fons signatus
Aquarum viventium
11) Quo profluxerunt fluenta,
Sacra vitae documenta
Ipsam imitantium.

Ferner: LIV 277 v. 7, 9 (fons . . dans fluenta g r a t i a e).

Gefäß Gottes.

Arnsteiner Mariengeb. 306—11.

Maria, gratia plena,
dû bis vol aller gnâden,
des heiligen geistes ercornez vaz,
daz er ze disen êren sunderlîche erlas
ûz van allen wîfen,
die der ie geboren wurden.

Analecta Hymnica.

LIV 245 v. 1, Z. 2.
Vas electum, vas honoris.
Vas caelestis gratiae,
2) Ab aeterno vas provisum,
Vas insigne, vas excisum
Manu sapientiae.

Ferner: XXXIV 106 v. 1, IX 86 v. 1, 2, 3.

Lebenslauf.

Am 18. November 1882 wurde ich, *Lisbeth Jörss*, Tochter des verstorbenen Apothekers *Ernst Jörss* und der *Jenny Jörss*, geb. *Lindemann*, in Warnemünde i. M. geboren. Ich bin Meckl.-Schweriner Staatsangehörigkeit und evangelischer Konfession. Nach dem Besuch der achtklassigen Privatschule zu Warnemünde und der beiden Oberklassen der Wahrendorffschen Höh. Mädchenschule zu Rostock trat ich im Herbst 1902 in das Lehrerinnenseminar zu Rostock ein und erlangte im Mai 1905 in Schwerin die Lehrbefähigung für mittlere und höhere Mädchenschulen. Während der folgenden Jahre, Oktober 1905 bis Juni 1911, war ich als Hauslehrerin in Pommern (Damnitz Kr. Pyritz), Brasilien (Santos und Sao Vicente) und Schweden (Helmershus v. Ekestad) tätig. Um mir das Studium zu ermöglichen, bereitete ich mich seit Oktober 1911 in den Realgymnasialkursen zu Greifswald und nach deren Auflösung in der Krauseschen Anstalt in Halle a. S. auf die Reifeprüfung vor, die ich im März 1914 in Stralsund bestand. Ostern 1914 begann ich das Universitätsstudium, das im Anfang Germanistik und naturwissenschaftliche Fächer, dann besonders germanische und romanische Philologie umfaßte. Ich besuchte nach einander die Universitäten München (28. 4. 1914 bis 31. 7. desselben Jahres), Rostock (28. 10. 1914 bis 5. 4. 1916) und Marburg (29. 4. 1916 bis 17. 1. 1919), bestand das Rigorosum am 24. 7. 1918 und wurde am 3. 7. 1919 promoviert.

In München hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren:
Förster, Kutscher, Sieper, Streitberg, Wilhelm, Dacqué, Hegi.

In Rostock der Herren Professoren:
Falkenberg, Heydweiller, Michaelis, Staude, Ule, Ehrhardt, Golther, Herbig, Lindner, Zenker.

In Marburg der Herren Professoren:
Elster, Hamann, Natorp, Maull, Schücking, Thorbeke, Viëtor, Vogt, Wechßler.

Allen diesen Herren sage ich hierdurch meinen aufrichtigen Dank für die Förderung meiner Studien, besonders Herrn Geheimrat Prof. Dr. *Vogt*, der mich auch zur Bearbeitung des vorliegenden Stoffes anregte und mir stets in liebenswürdigster Weise seinen Rat bei der Arbeit zu teil werden ließ.